ИСКУССТВО КИНО

2013

Этот номер по традиции каннский. О том, куда движется кино — а фестиваль в Канне не первый раз собрал все самое интересное из сделанного сегодня мировым кинематографом: знаковые фильмы тех авторов, которые выражают сущностные искания современного искусства, — беседуют Даниил Дондурей, Лев Карахан и Андрей Плахов («Здесь и теперь»). В рубрике «Репертуар» мы публикуем рецензии на картины-фавориты, в «Именах» — портрет мощного китайского режиссера Цзя Чжанкэ, представленный статьей о его каннской ленте «Прикосновение греха» и интервью с режиссером. Поддерживает тему номера и текст лекции известного французского эксперта по советскому и российскому кино об истории отношений между Францией и Россией в этой сфере («Разборы»).

В «Media» — статьи о глобальных революционных переменах в сегодняшней жизни, связанных с тотальной властью новых медиа.

В «Чтении» дебютирует Алена Алова со сценарием «Город птиц».

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» № 7/2013

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ—ЛЕВ КАРАХАН—АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Возвращение реальности
Канн-2013

РЕПЕРТУАР

25
ОЛЕГ ЗИНЦОВ
Естественность
«Жизнь Адель. Части I и II», режиссер Абделатиф Кешиш

29
АБДЕЛАТИФ КЕШИШ:
«Адель» — по-арабски «справедливость»
Фрагменты интервью, взятых у режиссера на Каннском кинофестивале

35
АНТОН ДОЛИН
Кругосветка
«Внутри Льюина Дэвиса», режиссеры Итан Коэн, Джоэл Коэн

39
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Из жизни либерастов
«За канделябрами», режиссер Стивен Содерберг

42
АНТОН ДОЛИН
Укусить, уснуть
«Выживут только любовники», режиссер Джим Джармуш

47
ЛАРИСА МАЛЮКОВА
В бой идет один старик
«Небраска», режиссер Александр Пэйн

51
ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Изабель в тени Адель
«Молода и прекрасна», режиссер Франсуа Озон

54
ИГОРЬ СУКМАНОВ
Le plaisir
«Венера в мехах», режиссер Роман Поланский

58
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Невозвращенцы
«Золотая клетка», режиссер Диего Кемада-Диез

И М Е Н А

63
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Один фильм, две системы
«Прикосновение греха» и творческий метод Цзя Чжанкэ

69
ЦЗЯ ЧЖАНКЭ:
«Мои фильмы можно смотреть без субтитров»
Интервью ведет Антон Долин

О П Ы Т

77
Краудфандинг: с миру по нитке
Как собрать деньги на кинопроект?
«Круглый стол»

M E D I A

85
ИВАН ЗАСУРСКИЙ:
«Все знают всё про всех»
Новая жизнь как следствие смены коммуникаций
Беседу ведет Даниил Дондурей

94
АННА КАЧКАЕВА
Образ медиабудущего
Экономика впечатлений и мультимедийный контент

99
ИРИНА ПОЛУЭХТОВА
Лежа на диване: планшет + ТВ
Телевидение в эпоху новых медиа

П У Б Л И К А Ц И И

107
ЖОЭЛЬ ШАПРОН
Русские во Франции
Сто лет показа советского и российского кино во Франции

Ч Т Е Н И Е

123
АЛЕНА АЛОВА
Город птиц
Сценарий

S U M M A R Y

174

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — ЛЕВ КАРАХАН — АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Возвращение реальности

КАНН-2013

В Спилберге мне больше всего нравится Годар.
Клод Лелуш

Даниил Дондурей. Важная цель наших ежегодных бесед — посмотреть межфильмовые связи, сквозные темы, смысловые и стилевые рифмы — это важно для тех наших читателей, кто не был в Канне. Не видел конкурсную коллекцию в целом.

В прошлом году все «вдруг» обратили внимание на две гипертемы: любовь и смерть. Михаэль Ханеке в фильме «Любовь» обозначил их, а остальные продолжили рефлексии. Мы об этом подробно говорили и с концептуальной, и с прагматической позиций, обвиняли друг друга в романтизме, что было забавно, но интересно. А вот что радикального вы увидели в художественных высказываниях этого года?

Мне кажется, важной темой стала гигантская сфера отношений, которая всегда присутствовала в кинематографе, но сейчас в силу каких-то причин оказалась особенно значимой, — это реабилитация, в самом широком философском, интеллектуальном, психологическом и каком угодно смысле, тела и всего, что с этим связано, секса в первую очередь. Снятие табу с этой проблематики. Расчет с многовековым представлением, что тело — это нечто низкое, а духовное — высокое. Слом забетонированной иерархии среди прочего. И не только, конечно, в фильме «Жизнь Адель» Абделатифа Кешиша, который получил «Золотую пальмовую ветвь».

Эта проблематика появляется и у Джима Джармуша, у Амата Эскаланте, у Цзя Чжанкэ, у Стивена Содерберга... Расширение самих способов осмысления зон, связанных с, казалось бы, физиологическим миром, отказ от запретов, некогда обозначенных культурой как нечто бездуховное, опустошающее, экстремальное. И вот здесь, сейчас эта сфера объявлена серьезной и значимой. В Канне представлены новые ареалы освоения жизни художниками. Хотя была и традиционная каннская тема — явные и невидимые демоны, уничтожающие современную буржуазную семью.

Но главное все-таки в том, что мир, в котором авторы обычно предъявляют свою проблематику, в этом году сильно расширен. Кинематограф как бы осваивает новые содержательные пространства. Или все не так, это вовсе не новизна, и я не прав?

Андрей Плахов. Нет, все правильно, но хочу расставить некоторые акценты. По сравнению с годом прошлым, который памятен триумфом Ханеке, бросается в глаза то, что в этом году речь больше идет не о переходе в иной мир, а ско-

Тьери Фремо и Жиль Жакоб

рее о жизни в телесной оболочке в этом бренном мире. О сексе. О молодом теле. Много фильмов о молодежи. Фестиваль начался с фильма Франсуа Озона «Молода и прекрасна», который целиком посвящен жизни, духовным и телесным поискам юной девушки. В «Эли» Амата Эскаланте речь идет о судьбах молодежи в определенном социальном контексте. И, наконец, фильм «Жизнь Адель» тоже связан с нежным возрастом взросления, первых любовных потрясений.

Д.Дондурей. Но и старики не забыты.

Лев Карахан. Где настоящие старики, так это в фильме Джима Джармуша «Выживут только любовники». Его героям-вампирам сотни лет.

А.Плахов. Не только у Джармуша, но и в «Небраске» Александра Пэйна, и в фильме Стивена Содерберга «За канделябрами». Поэтому я бы предложил условно разделить фильмы конкурса на связанные, так скажем, с жизнью молодого тела и духа и представляющие собой культурные рефлексии, которые чаще всего предполагают некоторый возрастной опыт. Речь идет о персонажах, окутанных ностальгической аурой, например, как в фильме «Великая красота» Паоло Соррентино. Там фигурирует немолодой уже человек, через него передается тоска по великой эпохе итальянского кино, Висконти, Феллини и прочим. Даже фильм «Внутри Льюина Дэвиса» братьев Коэн, несмотря на то что герой там молод, я все равно отношу ко второй категории, потому что это тоже некая культурная рефлексия, касающаяся времени, его текучести, необратимости. В нем тоже есть ностальгическая аура. Не надо забывать также и о том, что на Каннском фестивале по-прежнему очень силен социальный аспект, я бы сказал, социально-культурный. Прежде всего, мы его наблюдаем в фильме Цзя Чжанкэ «Прикосновение греха», в картине Асгара Фархади «Прошлое», у того же Эскаланте. Что касается работ Поланского и Джармуша, то я тоже отношу их к темам культурной рефлексии, но уже скорее внутри собственно кинематографа.

Д.Дондурей. Получается, две-три линии.

Л.Карахан. А к какой из обозначенных линий отнести, к примеру, упомянутый Андреем байопик Содерберга о гомосексуальных отношениях пожилого эстрадного пианиста Либераче и его молодого, жадного до сладкой жизни любовника: это о «возрастном опыте» и «ностальгической ауре» или о «жизни молодого тела и духа»? Сложный вопрос, правда же?

А.Плахов. Совершенно не сложный. Разумеется, это фильм о старости, причем не только Либераче, но и его любовника, который в финале фильма переживает

Жюри главного конкурса

не менее мучительный возрастной опыт. Это кино о том, что молодость и красота быстро проходят, а попытка их законсервировать в гомосексуальном эстетизме трагически обречена.

Л.Карахан. Давайте лучше вернемся к формулировке Даниила, который видит общий знаменатель фестиваля в «реабилитации телесности». В этой формулировке больше универсальности. Не соглашусь только с тем, что такая реабилитация является фестивальным откровением. Тело, как известно, успешно отстаивает свои права в художественном творчестве начиная с эпохи Возрождения. Что же касается нашего времени и всего, что связано с идеологией постмодерна, постпостмодерна — актуального искусства вообще, то речь идет, как мы все хорошо знаем, не о реабилитации тела, а о его тотальном доминировании и фактически монопольном праве предъявлять реальность.

В современном искусстве уже давно преобладает сугубо физическая, телесная реальность, а все трансцендентное, метафизическое, духовное, перестав быть искомым «высоким», оказалось чем-то вроде художественного диссидентского подполья. Это, конечно, не означает, что метафизика утратила право голоса. Каннские программы последних пяти-шести лет связаны с интенсивнейшим художественным поиском именно на территории метафизики. Но я бы назвал это опытом сопротивления, единоборства с телесной, реальной реальностью.

Мнения разные. Мне, к примеру, нравятся «Тихий свет» Карлоса Рейгадоса, «Древо жизни» Теренса Малика, «Меланхолия» Ларса фон Триера, а «Белая лента» Михаэля Ханеке кажется слишком тенденциозной в понимании причин глобального духовного кризиса XX века. И в его прошлогоднем триумфе — фильме «Любовь», — на мой взгляд, духовные амбиции автора явно подчиняются императивам современного телесного дискурса. Свои многочисленные и преданные поклонники есть и у энигматичного тайского фильма про дядюшку Бунми. Картина Вирасетакуна даже неожиданно получила «Золотую пальму», хотя для меня это произведение как было, так и остается не более чем экзотическим аттракционом.

Оценки и пристрастия, естественно, разные, но, наверное, никто не будет спорить, что перечисленные и многие другие фильмы последних каннских лет были довольно демонстративным и настойчивым продвижением кинематографа в духовное пространство.

И вот теперь, в Канне-2013, от прежних метафизических взлетов и прорывов не осталось и следа. И если говорить о специфике момента, то, по-моему, она не в реабилитации телесности — это состоялось давным-давно, — а в мощнейшем реванше телесности. В этом году, возвращая себе утраченные позиции, телесность в самом деле ломила стеной, распространялась вширь и вглубь, вверх и вниз. Она даже раскавычивалась, фокусируя реальность в образе телесности буквальной, телесности как таковой. Не случайно сенсация нынешнего фестиваля актриса Леа Сейду, исполнительница роли Эммы в безусловно главном фильме фестиваля «Жизнь Адель», сказала о своей работе так: «Мы показываем реальность, значит, обязаны показывать тела».

А.Плахов. Именно эта формулировка подчеркивает связь телесности с реальностью, частью которой она является. А «реабилитация реальности» — это классический термин Кракауэра, и он по-прежнему актуален. Если говорить о каннских программах последних лет, то в них действительно отдана дань метафизике и богоискательству. Но пришло время, когда кинематограф вновь чувствует необходимость спуститься на грешную землю. Называйте это «реваншем» или нет, но реальность возвращается — на сей раз в человеческой телесной оболочке.

Д.Дондурей. А я не пойму, чем вызваны твои, Лев, столь агрессивные формулировки — «тотальное доминирование», «монопольное право представлять реальность», «опыт сопротивления»? Я всего лишь говорил о реабилитации, то есть о восстановлении. Это не синоним понятия «реванш», которое означает стремление проигравшей стороны изменить результат поединка. Во-первых, здесь все-таки нет проигравшей стороны; во-вторых, смысл, цель реванша — по сути возмездие!

Л.Карахан. Я и не пытаюсь подобрать синоним. Две скандальные по продолжительности и детализации сцены лесбийского секса в фильме «Жизнь Адель» (поставленные и сыгранные, спору нет, блестяще) довели именно реванш телесности до некоего наивысшего экстремального накала. В то же время и до того явного, на мой взгляд, предела, который означает лишь бесплодность чистой физики, как бесплодна по определению и сама однополая страсть.

Молодой критик Борис Нелепо, который вроде бы в тренде, даже назвал в «Сеансе» беспросветный реализм каннского конкурса утомительным. А мне вспоминается та парадоксальная, но очень точная проблематизация реализма в искусстве, подходящая, по-моему, и нашему случаю, которую предложил режиссер Анатолий Васильев: «...когда люди теряют Бога, они говорят о реализме»[1].

А.Плахов. Даже такие авторитеты, как Васильев и Нелепо, могут ошибаться. О реализме говорили не совсем потерявшие бога Пушкин, Гоголь, Белинский, Толстой, Чехов и иже с ними. Столь же внушительный список можно привести из кинематографистов: Росселлини, Висконти, Де Сика, Базен...

Л.Карахан. Стоит ли указывать на хрестоматийный список заведомо нехрестоматийно, провокативно мыслящему художнику? Тем более что твой подбор имен в контексте нашего разговора совсем не бесспорный.

Д.Дондурей. Давай вернемся к понятию «предел». Кешиш дает две беспрецедентные по откровенности в мировом непорнографическом кино сцены как раз для того, чтобы зафиксировать эту высшую по нарушению всех культурных табу — буквально шоковую — планку психофизиологического воздействия на зрителя. Ну не для публичной же презентации этого предела. Все содержание фильма — его нерв, тончайшие человеческие переживания, страсти, детали, мастерство актрис — выталкивает нас за предписания сексуальных запретов. В то смысловое пространство, которое находится за границами испытанного нами шока. В конечном счете именно он по степени воздействия становится важным средством преодоления запретов, лейтмотивом, критерием, языком прочтения этого произведения. Мы же видели, какая душевная и творческая — сомасштабная по воздействию — сила нужна автору, чтобы преодолеть им же обозначенное — шоки-

[1] См. З. Абдуллаева. «Постдок». М., 2011, с. 19.

рующее — отторжение увиденного нашей физиологией. Талант художника, надо признать, такой способ измерения выдерживает.

Л.Карахан. Но что толку от шока и от, как ты говоришь, расширения реальности, если результат — замкнутое в самом себе пространство?! Что, кстати, было подчеркнуто повторяющимся в конкурсных картинах возвращением сюжетов на круги своя: все начинается с конца и им же заканчивается. Такая повествовательная инверсия есть и у братьев Коэн в фильме «Внутри Льюина Дэвиса», и у Эскаланте в «Эли». Из тотальной реальности не выскочишь, и она не предполагает существования какой-либо бытийной перспективы, выхода из безвыходности. Самодовлеющая реальность без берегов исключает саму возможность поиска какого-либо внутреннего итога или решения, освобождающих из плена гиперреальности.

Д.Дондурей. Я перебью тебя. У нас не заседание у президента: необходимо выработать конструктивное решение выхода из кризиса, выпустить административный меморандум, а потом министерство — к ответу. Речь идет о презентации проблемы, решение — это потом.

Л.Карахан. У президента не был, не знаю. Но как редактуру замечание твое принимаю. Наверное, «решение» и в самом деле не очень подходящее слово. Скорее я говорю о раз-решении сгущенной, безальтернативной реальности, которое восходит к классическому катарсису.

Д.Дондурей. Но ты его можешь получить от эстетики фильма, масштаба и глубины личности автора.

А.Плахов. Можно и не получать никакого катарсиса вообще. В принципе, это понятие мало применимо к искусству XX и XXI веков. Какой катарсис у Кафки, Беккета или у Ханеке в «Забавных играх»? Никакого. И телесная реальность тут ни при чем. В литературе, театре она вообще отсутствует.

Леа Сейду, Абделатиф Кешиш, Адель Экзархопулос

Л.Карахан. Телесность в современной культуре — всеобъемлющее понятие и относится не только к кино, это не просто «физическая реальность» Кракауэра, о которой ты говорил. Но не буду отвлекаться на то, что можно прочесть в словаре. Интереснее обсудить проблему отсутствия катарсиса. Ведь это же минус-прием, то есть принципиальный отказ от какой-либо превосходящей физическую реальность высшей ее осмысленности. В условиях телесной реальности такой отказ вроде бы и неизбежен. Он должен был стать важнейшим художественным достижением конкурса. Но на практике все не так однозначно. Рядом с фильмами Коэнов или Кешиша, в которых безысходность и отсутствие катарсиса принимаются как данность, как неотвратимая судьба этого мира, фатум, есть картины — и их немало, — в которых абсолютная преданность такой философии не исключает рудиментов катарсиса или, по крайней мере, какой-то ностальгии по внутреннему отрыву от всепоглощающей эмпирики.

Как же уйти в отрыв, не отрываясь — не нарушая дискурс телесности? Можно ли вообще вписать идеальное в сугубо реальное, а точнее, выдать его за реальность? Можно. И наиболее популярным способом замещения бытийной перспективы стало в этом каннском году чисто жанровое по своей природе решение — старый добрый американский хеппи-энд.

Прагматичный даже в своем идеализме Голливуд неожиданно оказался востребованным и изощренными фестивальными авторами, которые, видимо, еще не вполне готовы к радикальному и отчаянному погружению в бескрайнюю телесность.

Д.Дондурей. Попросту ты хочешь сказать, что выдающиеся художники прячут свое духовное (ты используешь понятия «идеальное», «высшая осмысленность») бессилие перед сугубо реальным (в твоем словаре — «бескрайней телесностью») в голливудском хеппи-энде?

Л.Карахан. Именно. Скажем, у Эскаланте (обладателя престижного приза за режиссуру) фильм переполнен экстремальным насилием и сексом — этими аффективными проявлениями реального и, по сути, главными кодами телесности. Отворачивались от экрана даже бывалые критики. Но в финале Эскаланте вдруг обращается именно к хеппи-энду. И есть нечто безусловно трогательное, но в то же время и наивное в том, что после кровавой мести героя наркомафии за поруганную сестру (клин клином), после трагического сгущения реальности герой сразу же обретает и покой, и мужскую потенцию, а его впавшая после страшных мучений в аутизм сестра благостно нянчит первенца своего брата-защитника.

Д.Дондурей. Но режиссеры не научно-исследовательский институт по выработке доказательной базы аргументов. Они чувствуют, точнее, предчувствуют что-то важное — и фиксируют это в художественной форме.

Л.Карахан. Я, в сущности, об этом и говорю. Стремление к итоговому просветлению не исчезает даже в жестко вытесняющей эту естественную потребность концептуальной среде. Вот только формы предъявления духовной перспективы при этом неизбежно мельчают.

Это касается, конечно же, не только фильма Эскаланте. Другой важный фильм — «Прошлое» иранца Асгара Фархади. Предельно запутанная жизненная коллизия, одним из драматических центров которой является судьба женщины в коме. Она приняла яд, узнав об измене мужа. Долго и с огромным количеством очень точных психологических подробностей выясняется, кто же виноват в случившемся больше всех. А в конце фильма муж берет недвижимую руку жены и видит, что по ее щеке катится долгожданная слеза — есть контакт, а может быть, и прощение. Очень уж сентиментально...

Д.Дондурей. Зато зрители в кинотеатр на этот фильм придут.

А.Плахов. Некоторые считают, что этот финал вообще за гранью пошлости — очевидно, неосознанной. Пронзенный уколом совести муж кладет руку на тело жены — и в этот момент возникает неприятное подозрение, что он хочет установить с обездвиженным, застывшим в коме телом сексуальный контакт. Подобное мы видели у Альмодовара в фильме «Поговори с ней». Но то был гротеск, а это —

«реабилитация реальности». К счастью, подозрение развеивается, однако осадок пошлости остается.

Л.Карахан. И тем не менее это тенденция. Очень важная для понимания основных каннских смыслов этого года.

А.Плахов. Многие конкурсные фильмы вообще неуместно рассматривать в твоей величественной парадигме. Например, картину Коэнов. Она все же относится к категории культурных рефлексий, к реальности имеет мало отношения и к высокой философии тоже, просто такая замечательная кинематографическая штучка. Не вижу в предложенном контексте места и фильму «Великая красота» Паоло Соррентино. Он хоть и не достигает уровня таких прошлых шедевров итальянского кино, как, скажем, «Сладкая жизнь» Феллини, но тем не менее идет в этом направлении, стремится репрезентировать нечто подобное. В нем есть и метафизика, и рефлексия. А вот натурализма гиперреальности, о котором, насколько я понял, ты говоришь, как раз нет. Это тоже явление другого ряда, и не вижу особого смысла о нем рассуждать под этим углом зрения.

Л.Карахан. Относительно Коэнов, пожалуй, соглашусь с тобой — они действительно не совсем вписываются в телесный контекст. Наверное, поэтому их картина и понравилась мне больше всего. Но я бы ни в коем случае не стал называть этот фильм «кинематографической штучкой». Коэны на самом деле чрезвычайно глубоко и серьезно остраняют фестивальный тренд. Позволяют взглянуть на него как бы со стороны — с того последнего берега внутренней человеческой самостоятельности и независимости, который во второй половине XX века уже напрочь смыт стратегиями глобального продвижения и успеха. Именно эти стратегии и обеспечивают сегодня иллюзию персонального присутствия, а также самодостаточности в среде, которая чувствительна лишь к ярким и амбициозным — звездным — проявлениям личности.

Само название фильма — «Внутри Льюина Дэвиса» — подсказывает, что этот фильм не просто милая культурная реминисценция на тему фолк-музыки конца 50-х—начала 60-х годов. Коэны позволяют нам побыть, задержаться в том уже почти мифическом времени, когда герой мог, еще не перестав быть героем, пренебречь успехом ради верности себе и в решающий момент спеть влиятельному продюсеру не нужную, коммерческую, а свою песню. По сегодняшним понятиям — бессмысленно проиграть. Тогда эпоха глобальной звезды Боба Дилана еще только наступала. И Коэны в самом конце фильма, конечно же, специально загадывают нам маленькую загадку: в фолк-кафе, где выступал Дэвис, они показывают нам со спины человека с гитарой, чтобы только по известному теперь всему миру скрипучему голосу мы могли узнать Дилана.

Д.Дондурей. Но Боб Дилан — не неудачник, не лузер.

Л.Карахан. В том-то все и дело, что Дилан является у Коэнов предвестником совсем других сюжетов и другой игры. А к чему ведет эта игра, показывает пусть не слишком глубокая, но довольно определенная и точная в своих смысловых акцентах картина Софии Копполы «Элитное общество», открывавшая в этом году программу «Особоый взгляд».

Д.Дондурей. Ты хочешь сказать, что Коэны предупреждают о появлении сюжетов и героев Софии Копполы?

Л.Карахан. Нет, но в фестивальных программах всегда возникают спонтанные переклички, которые дают более ясное представление о том, куда течет время и что с нами происходит. В сущности, фильм Копполы о том, что успех в современном мире все чаще оказывается пустотелым и может быть никак не связан с личностным достоинством человека. Для меня кульминация фильма происходит в тот момент, когда одна из воровок в телеинтервью с восторгом рассказывает, что встретила за решеткой саму Линдси Лохан, которая тоже отбывала в тюрьме срок за воровство. Как тут не полюбить фильм Коэнов?

А.Плахов. Я с большим уважением отношусь к этому произведению, не считаю его второстепенным или проходным, хотя, мне кажется, у них все же были более глубокие и фундаментальные работы. Я просто хочу отнести этот фильм к несколько другой категории, потому что все, что Лев сказал, мне кажется, свиде-

тельствует лишь о том, что эта картина все же представляет именно культурную рефлексию о меняющемся времени. Если мы пересечем океан и перенесемся в Европу, то увидим то же самое в «Великой красоте» Соррентино. Это фильм о том, что мы чувствуем, о том, что безвозвратно уходит и связано с философией «дольче вита» — с мировоззрением европейской богемы, и тем, что получилось из этого в итоге: та же самая примитивная фетишизация успеха. Мы видим, что все вроде бы то же самое, так же люди развлекаются, совокупляются, напиваются, но на самом деле из этого будто выкачали воздух. Нет полнокровного стиля жизни легендарного, почти античного Рима, этого «Голливуда на Тибре» конца 1950-х—начала 1960-х годов, который показан в «Сладкой жизни». Нет роскошного тела Аниты Экберг, нет великолепного Марчелло Мастроянни. Вместо них какие-то бескровные химеры.

Л.Карахан. Тел, хотя и без Аниты Экберг, у Соррентино как раз предостаточно. Нет Штайнера — рефлектирующего героя, который убивает себя и детей, трагически разуверившись в осмысленности человеческого существования.

А.Плахов. В том-то и дело, что Штайнера и не может быть. Это фильм о нынешнем отсутствии штайнеровского начала. На самом деле герой Соррентино — это одновременно и журналист Марчелло, и Штайнер, потому что он должен все в себя вобрать. Мы видим, что по-своему это человек незаурядный или, по крайней мере, когда-то был таковым. Сейчас он фактически превратился в манекен, не осталось места для живых ощущений. Сплошная рефлексия. Молодежь вообще сводит счеты с жизнью. Мания суицида. Практически ни у кого нет ощущения будущего. Этот фильм крайне пессимистичен и говорит о полном упадке европейской культуры.

Л.Карахан. Мне кажется, с разных сторон мы пришли к некоторому согласию. И заметь, Соррентино все-таки пытается сделать хорошую мину при плохой игре. В финале, как и многие его коллеги по «упадку» (или «реваншу»?), опрокидывает нас в жанр. Через воспоминания героя режиссер пытается выйти к свету в конце тоннеля. Но что это за свет? Образ юной возлюбленной героя, которая обнажается перед ним и делает его мужчиной в прибрежных валунах? Хеппи-энд, конечно. Но очень уж телесный.

Д.Дондурей. Может быть, в случае Соррентино, просто художественного дара не хватает, вкуса?

Л.Карахан. Нет. Это не индивидуальный просчет. Скорее, как я уже говорил, общая тенденция. Герой просто не в состоянии противопоставить себя переизбыточной реальности — пусть даже так трагически, как это сделал феллиниевский Штайнер. Все небольшое внутреннее достояние героя Соррентино — это его воспоминание о любовном приключении на пляже.

А.Плахов. Вообще-то Соррентино прыгнул выше самого себя. Но мы знаем: просто рядом не было Феллини. Понятно, почему планка не взята. Феллини сам был способен и к рефлексии такого рода, как Штайнер, — богоборческой или богоискательской, — а, с другой стороны, был чрезвычайно жизнелюбивым, земным, чувственным человеком. И эту плотскость мы ощущаем во всех его фильмах, что абсолютно не мешало ему быть по-настоящему духовным. Это теперь сочетать то и другое по максимуму невозможно. Вот и возникает Соррентино, у которого все это в общем происходит в режиме имитации. Его за это нельзя осуждать, потому что именно эта имитация и является темой фильма, его сюжетом. И если о фильмах Феллини когда-то говорили, что это декаданс, то «Великую красоту» Соррентино следует считать декадансом декаданса.

Д.Дондурей. Но именно это каждый раз требует от художника еще большей изощренности, тонкости, эстетического потенциала, таланта. Сейчас скажу грубо, пошло и нагло. Раньше стать Феллини было много легче, чем сегодня — Ларсом фон Триером.

А.Плахов. Совершенно верно. Я как раз сейчас подумал о Триере. Это, наверное, единственный режиссер, который способен этот декаданс второй степени во что-то живое претворить. Я, конечно, не знаю, что будет с его следующим фильмом, но есть большая надежда.

Д.Дондурей. Я думаю, он нас и весь кинематографический мир не подведет.

А.Плахов. Посмотрим. А пока я бы хотел вернуться к разговору о реализме и реабилитации не только телесной, но и физической реальности вообще. Я считаю, что такая реабилитация происходит в кинематографе регулярно, каждые 25 лет, или 15—20, по-разному.

Д.Дондурей. Андрей, это естественный процесс. Меняется время, его образы, типы вопросов, ответов, картины мира — все меняется. Художники предлагают свое ви́дение таких изменений.

А.Плахов. Помимо того что меняются картины мира, на новом витке возникает потребность иного кинематографа. Саморефлексия в другом смысле, в онтологическом. Природа кинематографа — это и есть физическая реальность.

Психическая, духовная — она все равно возникает на основе физической, другого не дано.

Достаточно заглянуть в историю кино, чтобы увидеть, как эти периоды воспроизводятся через какое-то количество лет с удивительной настойчивостью. После того как сформировался классический Голливуд, на руинах войны возникает итальянский неореализм. Всего через десять лет приходят европейские «новые волны» — французская, чешская... Вроде все поглотил постмодернизм. Но тем не менее в конце 1990-х возникает «Догма» — с одной стороны, постмодернистское течение, а с другой — тоже реабилитация физической реальности, хотя и очень специфическая. Но, если вы помните, помимо «Догмы» в конце 1990-х годов прошлого века возник, как я его определил и описал, в том числе в «Искусстве кино», европейский «новый реализм». В 1999 году, как раз когда были представлены все классики постмодернизма — и Альмодовар, и Джармуш, и Линч, и многие другие, — в Канне победили картины «Розетта» братьев Дарденн и «Человечность» Дюмона. Потом, между прочим, эти режиссеры действительно, как Лев правильно говорит, вышли за пределы физической реальности в поисках неких духовных решений. Мы видим это и в последних работах Дюмона, и у тех же Дарденнов. Но в тот момент они воспринимались именно как апологеты и выразители процесса реабилитации физической реальности. Это был такой «новый реализм», который, кстати, уже тогда включал в себя элементы порно, как, например, у Дюмона. Элементы реабилитации телесной жизни. Новая стадия проникновения в нее и откровенного ее отображения. Прошло почти 15 лет, и мы видим, судя по фильму Кешиша, что кино опять погружается в...

Д.Дондурей. В ту же воду.

А.Плахов. В ту же, но уже не в ту, конечно же. Гораздо глубже. Потому что фильма такого уровня откровенности при высочайшем и совершенном художественном исполнении я еще не видел. Учитывая к тому же нетрадиционность отношений и сложность представления сексуальной сферы в кинематографе...

Д.Дондурей. Даже у Патриса Шеро в «Интиме»...

А.Плахов. Да, я забыл его упомянуть, он тоже имеет к этому прямое отношение. Но такого, как в «Адель», я не видел и даже не представляю, каким образом это можно было осуществить. Некое абсолютно новое явление, которое требует адекватного осмысления и изучения. Пока испытываю перед этим явлением лишь восторг и восхищение. В силу его невероятного приближения к реальности — и вместе с тем возвышенности.

Д.Дондурей. В развитие темы. Вы не думаете, что в этот туннель сейчас войдут многие другие авторы?

А.Плахов. Вполне возможно. Увидим, что будет. Мы не можем ничего точно предугадать, но я чувствую, что это важная поворотная точка в движении кинематографа. Причем, что касается финала этого фильма, мне как раз кажется, что тут нет вульгарного хеппи-энда в голливудском смысле, но нет и никакого мрака, пессимизма. Наоборот, это глубоко драматичный рассказ о судьбе двух женщин, каждая из которых приобрела свой опыт, сделала собственный жизненный выбор. Они расходятся, что естественно, но при этом уходят из этой истории уже совершенно другими, чем когда встретились. Это картина, наполненная глубоким смыслом, фильм судьбы.

Д.Дондурей. То, о чем Андрей говорит, и есть некий процесс расширения наших представлений о реальности. Имеется в виду и тело, и секс, и загробная жизнь, и даже вампирское кровопитание, и все остальное. Художники кричат: всего этого стало больше, а мы не обращаем внимания. Если даже Андрей, который больше всех нас смотрит, говорит, что такого еще не видел. Здорово, мы аплодируем тому, что есть автор, который показывает нечто такое, чего мы не видели, — при девяти тысячах производимых в год в мире фильмов.

Л.Карахан. Ты так восторженно говоришь о процессе расширения наших представлений о реальности — тут тебе и однополый секс, и вампиры-кровососы, — как будто это расширение (кстати, очень однонаправленное) есть заветная цель. Но ведь все не так просто и радужно. Недаром даже такой герой Достоевского,

как Дмитрий Карамазов, которому широты было не занимать, сетовал: «...широк человек, слишком даже широк, я бы сузил».

Вот что говорит, к примеру, Франсуа Озон о героине своего конкурсного фильма «Молода и прекрасна»: она «открыта миру и не озабочена моралью. Изабель экспериментирует, отправляется в путешествие, ее набег в проституцию — не извращение». Это вполне концептуальное высказывание абсолютно понятно в контексте каннского телесного реванша. Но согласитесь, что в такой постановке вопроса есть проблема, особенно если озоновский концепт реально осуществляется в реальной семье: к тебе, а не к героям фильма приходят из полиции с сообщением, что хобби твоей несовершеннолетней дочери — проституция.

Я согласен с Андреем, что «Жизнь Адель» «наполнена глубокими смыслами». Ну так давайте и поговорим о них. Вы настаиваете, что это произведение — «абсолютно новое явление». А по мне, так это самое что ни на есть очевидное развитие классической социальной французской традиции, идущей в кино, пожалуй, от Трюффо, от его «400 ударов». Не случайно, когда Кешиша спрашивают, как он относится к герою Трюффо Антуану Дуанелю, он говорит, что этот герой «проходил через его сознание». Другой, более близкий нашему времени пример — знаменитая «Ненависть» Матье Кассовица: разве не близок сюжет этой картины — этнического изгойства, отверженности и драматичной идентификации — сюжету Кешиша?

Все обсуждают эротические сцены, их продолжительность. Но, кажется, будь они чуть покороче, мы бы яснее увидели, что у Кешиша получилось очень выразительное социальное кино, в основе которого едва ли не классовый конфликт.

А.Плахов. Мы так и увидели — это сверхсоциальное кино. И эротические сцены никак не помешали это прочувствовать.

Л.Карахан. Я с интересом прочел в «Коммерсанте» твою статью, Андрей, и считаю, что ты абсолютно прав. Конфликт у Кешиша обозначен противостоянием двух ми-

Пресс-кафе Каннского кинофестиваля

ров: «мира макарон», к которому принадлежит школьница, а потом и воспитательница детского сада Адель, и «мира устриц», к которому принадлежит молодая, модная и эмансипированная художница Эмма, сделавшая Адель своей любовницей.

Такое ощущение, что в характеристику Адель исподволь включен и важнейший для Кешиша (тунисца по происхождению) этнический фактор. По крайней мере, у исполнительницы роли Адель — Адель Экзархопулос — «аутсайдерская» для Евросоюза греческая фамилия. Драма в том, что в широко и толерантно мыслящем современном обществе «мир макарон» и «мир устриц» все же не могут гармонично совместиться, даже несмотря на исключительную любовную страсть, которую испытывают друг к другу героини фильма. Адель оказывается в итоге отверженной.

Мне кажется, что гомосексуальный мотив важен у Кешиша прежде всего как драматическая метафора жизненного тупика. Она очень содержательна. Ведь что такое гомосексуальность в онтологическом, антропологическом смысле (верим мы в Бога или нет)? Это тупик бесплодия и господство самоценного секса, лишенного своей главной функции — продолжения рода. В этом смысле гомосексуальность — действительно знамя нашего времени, когда различные технологии контрацепции и прерывания беременности превратили секс в, наверное, самую вожделенную сферу глобального потребления. Кешиш, по-моему, и использует вымороченность, отсутствие перспективы в гомосексуальных отношениях как необходимый ему метафорический смысл. При этом, не впадая ни в какой романтизм или политическую ангажированность, показывает, что бешеная страсть, которой обуреваема соблазненная и покинутая Адель, так же безысходна, как и рациональная попытка ее возлюбленной Эммы сделать бездетный секс легитимным и семейным в паре со своей родившей на стороне ребенка партнершей (женой?). Мне кажется, такие браки — лишь лукавая уловка современного телесного мира.

А.Плахов. Я бы предпочел, чтобы мы не превращали кинокритическую дискуссию в обсуждение природы гомосексуальности и проблемы однополых браков. И так есть достаточно охотников сделать в этой области открытия — возьмем хотя бы наших политиков из Госдумы. Эти проблемы неоднозначны, и среди нас троих тоже нет единодушия в отношении к ним. Поэтому лучше ограничиться тем, чтобы каждый предложил свое прочтение фильма Кешиша. С моей точки зрения, режиссер не показывает никакой безысходности однополой любви. Он показывает два пути: бескомпромиссная страсть (Адель) и спокойная респектабельная жизнь в браке (Эмма). Если бы Эмма была мужчиной, получилась бы классическая тема. Она и так получается, но гомосексуальность придает ей более современный и драматический обертон.

Л.Карахан. «Открытия» думских сидельцев действительно одиозны. Ну и что? Важно другое: оказывается, ты считаешь, что гомосексуальность в фильме Кешиша — это всего лишь «драматический обертон», современная одежка, я же уверен, что это важнейший, базовый драматургический мотив всей истории: это та «длинная волна» современного телесного мира, поймав которую, Адель простодушно надеется вырваться в какое-то другое, новое измерение жизни. Но в том-то и дело, что эта «длинная волна» выносит ее на антропологическую мель, где она лишь острее чувствует изгойство. И куда дальше — непонятно.

Д.Дондурей. Я готов тебе резко возразить. Во-первых, проблематика безудержной нетерпимости, отторжения «иного», «чужого» остра в современном мире как никогда. Знаете ли вы, что 85 процентов населения России сейчас отрицательно и крайне отрицательно относятся к гомосексуальным связям, а 49 процентов наших соотечественников голосуют за уголовное преследование таких людей. Французский режиссер бесстрашно принял на себя вызов осмысления этой культурной и цивилизационной драмы.

Во-вторых, фильм стал лидером каннской фестивальной коллекции не потому, что там лесбийские сцены, не вследствие того, о чем ты говорил — про потребительскую ориентацию современного мира или предательство священной миссии деторождения...

Л.Карахан. Я говорил прежде всего о социальной составляющей.
Д.Дондурей. Даже это здесь неважно. Художнику — Абделатифу Кешишу — удалось выйти за пределы многих — и социальных, и сексуальных, и психологических, и культурных — перегородок, ограничений. В этом фильме благодаря прозрениям, мастерству, мышлению художника удалось все эти препятствия преодолеть. Этот фильм не о потенциальном браке, не об удовольствии от секса, не о том, что одна героиня — из простой семьи, а другая — из непростой, а о том, что у людей существует какое-то беспредельное содержательное — духовное, не знаю, как точно это в данном случае обозначить — в любой системе критериев — человеческое измерение. Оно шире, чем все эти функциональные кнопки, которыми ты их только что прикнопил, или пригвоздил.
Л.Карахан. «Прикнопил», «пригвоздил»! Ты возмущаешься. Но объясни, где, в каких эпизодах ты обнаружил то беспредельное духовное содержание, о котором говоришь?
Д.Дондурей. В любых сценах на протяжении всего фильма. Мы видим, как эта девочка вырастает в человека, который, хотя она и служит всего лишь в детском садике, завтра может быть волонтером, писать замечательные сценарии, заниматься contemporary art, да чем угодно. На наших глазах она внутренне вырастает, достигает подлинной глубины...
Л.Карахан. Именно этой глубиной она и подавлена в финале?
Д.Дондурей. Но все сложные люди во все времена, художники в частности, в психологическом плане были большей частью подавлены.
Л.Карахан. Не понимаю, о каких ее художествах речь. Художница — это как раз отвергнувшая ее Эмма. Адель — изгой того мира, где вернисажи и прочие тонкие материи. Она годится только для того, чтобы варить этому миру макароны. Вспомни сцену богемной вечеринки у Эммы, где эти самые макароны пользуются таким успехом.
А.Плахов. Адель создаст свой мир. Она — революционерка. Она творит новый мир, она учит детей, а это важнее даже, чем творить искусство.
Д.Дондурей. Да, она рождена на кухне, где готовят макароны, но по мере усложнения своей натуры Адель наполняется иными переживаниями — не меньшей тонкости, чем у героев Тарантино.
Л.Карахан. «Наполняется», а вырваться из тупика не может.
А.Плахов. В последних кадрах видно, что она вырвется.
Л.Карахан. Ты придумываешь за режиссера хеппи-энд. У Кешиша его нет.
А.Плахов. В том-то и дело, что там нет хеппи-энда, он остается за кадром. Это и есть катарсис.
Д.Дондурей. Мы эту тему — где находится автор, а где мы, зрители, — обсуждать не будем, но скажу одно: человечество, на мой взгляд, движется только в одну сторону — к той системе критериев, по которой все будет измеряться и в середине XXI, и в XXV веке. Это — усложнение, развитие личности. И мы в этом произведении видим, что происходит с молодой девушкой, какой гигантский путь приобретения способности к рефлексиям, самораскрытия она проходит. Причем не связанный с траханьем или жаждой этого. Появляется невероятная наполненность чувствами, переживаниями, отношениями. Внутренним беспредельным содержанием. Она и в своих питомцев из детского сада теперь эти свойства вбивает, хотя тут более точное слово — выращивает.
Л.Карахан. Какие масштабы? Она — простая душа.
Д.Дондурей. Там же видно, как дети все в нее влюблены, какие они с ней чудесные. Как парень-воспитатель в нее влюбляется, который ей не нужен.
А.Плахов. Чувствуется масштаб ее личности. И ее огромный потенциал.
Л.Карахан. Как это парень не нужен? Это еще одна, уже гетеросексуальная попытка идентифицировать себя в современном мире. Это не просто измена Эмме, но и — стратегии радикальной телесности. Ведь из-за парня и происходит разрыв с Эммой.
А.Плахов. Это повод, а не причина.

Д.Дондурей. Ты ищешь какие-то прямые, функциональные, казуальные связи. Но в настоящем художественном произведении они всегда более сложные. Иначе бы о фильме не говорил весь кинематографический мир. Зал не стоял бы в восторге, и все профессионалы не считали бы его лучшим артефактом каннской программы этого года.

Л.Карахан. «Простые, прямые, функциональные связи» — но на поверку это и есть та формообразующая художественная материя фильма, от которой лучше не отрываться, чтобы не воспарить в эмпиреях и не попасть в плен таких уклончивых терминов, как «беспредельное содержание». Ты же прекрасно видел те доселе небывалые в Канне 12 (из 15 возможных) высших оценок фильму Кешиша, которые поставили критики журнала «Фильм франсез». Разве не понятно, что это политическое голосование, продиктованное обстановкой в стране?

А.Плахов. Вот и нет. Это было бы так, если бы фильм не обладал такой художественной убедительностью, что действует, я наблюдал это, даже на закоренелых гомофобов.

Д.Дондурей. Предположим, и политическое тоже, но нам-то на это в плане итоговой оценки наплевать. Получит ли «Догвиль», шедевр Ларса фон Триера, приз в Канне или его намеренно обойдут. Мы знаем, что он был абсолютным лидером той программы.

Л.Карахан. Когда я пытаюсь анализировать фильм, то смотрю на экран, а не в зал.

Д.Дондурей. Я тоже, просто в данном случае зал и я были заодно.

А.Плахов. Даниил, на мой взгляд, сказал убедительно. Может, сформулировал это не так научно, выражая свое импульсивное ощущение от фильма. Политическое тут, безусловно, есть, и социальный аспект действительно очень серьезный. Все это, конечно, тоже послужило успеху фильма, потому что актуальность проблематики, связанной с огромным числом иммигрантов, с мультиэтничностью общества, с отношением к секс-меньшинствам, сегодня во Франции чрезвычайно велика. Но, думаю, это все-таки не главное. И, собственно, ты сам, Лев, об этом говорил. Гомосексуальный сюжет является в каком-то смысле метафорой. В том числе и социального расслоения общества, но помимо этого существует другой метасюжет, который Даниил тоже обозначил. Эта девушка репрезентирует поиски какого-то нового мира. Мы еще не знаем точно, каков он, в чем будет состоять его отличие от нашего. Похоже, речь идет о формировании некоей новой нации или даже новой генетической породы человечества. Сейчас мы чувствуем, что в Европе складывается абсолютно новая общность, которая включает в себя, кроме прочего, и меньшинства — этнические, сексуальные. Новая структура общества, семьи, новый взгляд на воспитание детей, иные правила толерантности, другая мораль.

Д.Дондурей. Этакое космополитическое сообщество...

А.Плахов. У Кешиша не случайно есть один забавный персонаж, араб, который снимается в голливудских фильмах. Он, в общем, тянется к этой девушке, к Адель, но в итоге не решается пойти за ней, потому что хочет остаться в истеблишменте.

Л.Карахан. Он выбегает из кафе, ищет ее, но она уже ушла. Встреча невозможна.

А.Плахов. Мне кажется, он просто смотрит ей вслед, понимая, что поезд ушел. Да, встреча эта невозможна, причем с его стороны, потому что он стремится быть в респектабельном обществе, так же как и Эмма. Она создала образцовую лесбийскую семью (даже с ребенком), которая сейчас уже в новой Европе легализована. Кешиш показывает свое неоднозначное, в чем-то даже ироническое отношение к этим новым структурам общества. Но он абсолютно на стороне Адель как героини. Действительно, как в каком-то смысле и герой Трюффо, она может даже рассматриваться как романтическая героиня. Но вместе с тем это абсолютно реальный персонаж, который ищет новую реальность вместе с режиссером. Это его альтер эго. Она ищет новый мир, построенный на новых основаниях, — и результат ее поисков выходит за пределы кадра. Потому что он не может быть показан, его, этого результата, еще нет. Но мы в атмосфере фильма ощущаем напряженность поиска. Я думаю, что именно это является основной причиной

успеха картины. Она открывает иной путь, выход из нашей закупоренной реальности. Сначала в нее углубляется, а потом действительно происходит попытка ее расширения.

Д.Дондурей. Я хочу детализировать важную мысль, которую сейчас высказал Андрей. Многие считают, что этнические европейские драмы — невероятный вызов для сегодняшней Европы, который она пытается освоить. Это очень серьезно: надо ли кормить греков и Кипр, португальцев и басков, турок в Германии, надо ли давать гражданство людям других этносов, религий, иных «картин мира». Кешиш, будучи тунисцем по происхождению, фиксирует то, что очень интересно обозначено в социологическом исследовании России конца мая этого года. Был проведен опрос российских граждан, кстати, даже не Левада-центром, а ФОМом, по поводу того, считают ли они себя европейцами. Более 68 процентов не считают да и не хотят быть таковыми. У нас «особый путь», все свое, «другое», нам не нужны их — «чужие» — представления. Ни о чем! Так что и в России идет осмысление ответа на вопрос о поиске идентичности. Вот он — невидимый культурный запрет. Сурков свое дело сделал. У нас все суверенное: национальность, религия, убеждения, отношения, «счастье мое».

Л.Карахан. Проблема, которая волнует Кешиша, — не «особый путь», а именно интеграция в европейскую систему.

Д.Дондурей. Но режиссер от этой системы достаточно дистанцирован. Это звучит во всех его фильмах.

Л.Карахан. Конечно. Он гордый человек, и все его фильмы — «Кус-кус и барабулька», «Черная Венера» — это отверженность, но и стремление сохранить достоинство. А утверждать, что его героиня создаст какой-то новый мир? Да она уходит в полном недоумении. Раздавленная. И все картины Кешиша об этом. Где здесь победоносность движения к какой-то новой жизни? Где расширение жизненного пространства героини? Оно сузилось до отчаяния.

Жюри Каннского кинофестиваля

Одри Тоту. Церемония открытия

Д.Дондурей. Лучше бы она ела макароны с родителями? Она уже упорхнула из родительской кухни. Взлетела.

Л.Карахан. Куда?

Д.Дондурей. Думает не так, как «предки», переживает, понимает жизнь, идет...

Л.Карахан. В финале, кстати, Кешиш показывает свою героиню со спины, уходящей в никуда после прохладной встречи с Эммой на вернисаже. Не вижу в таком финале никакого взлета.

А.Плахов. Кешиш — представитель арабской культуры. Он несет с собой ароматы «1001 ночи», той чувственности, которой как раз не хватает рациональной французской культуре. Все время цитирует то Мариво, то Вольтера, то Шадерло де Лакло — короче, классику французского Просвещения. Это как раз тот случай, когда мы видим очень плодотворное соединение европейской рациональности и арабской чувственности, которая, будучи освобожденной от фундаменталистского маразма, органично вписывается в европейскую культуру. Возникает тот новый мир, о котором мы сейчас говорим. Он, конечно, очень драматичен и проблематичен, я его не идеализирую, понимаю, насколько все это сложно и рискованно. Кешиш самоотверженно говорит как раз об этом. Идет и интеграция этнических и сексуальных меньшинств в общие структуры европейской нации, которая становится совершенно другой, чем это было пятьдесят лет назад. Абсолютно иные французы, но другими стали и немцы, и шведы, и остальные европейцы.

Д.Дондурей. Давайте в завершение обозначим свое ви́дение еще нескольких важных фильмов. Мне кажется, обязательно нужно поговорить о картине Цзя Чжанкэ «Прикосновение греха», которая получила приз за лучший сценарий. Потому что это настоящее исследование одной из важнейших цивилизаций. Потому что когда говорят о Китае, имеют в виду только то, что осталось 16 лет

до того, когда Китай станет первой экономикой мира. Но что это за культурная галактика — Китай? Нам показывают гигантские исторические саги великих китайских режиссеров. Вдруг приходит Чжанкэ и уверяет, что все там совсем непросто, океан разного рода противоречивых отношений и с грехом все не слава богу. Режиссер вводит нас и в китайские традиции, особенно в сюжете с женщиной в борделе — выдающаяся, на мой взгляд, новелла. Вот где триумф мастерства, культурных реминисценций, переплавки традиций китайской культуры в современное повествование. Тут и социально-бандитские притчи — в первой и второй новеллах. Автор осваивает и эту традицию. Есть и более привычный для нашего опыта рассказ о депрессии молодого человека — в последней новелле. В четырех новеллах предстает энциклопедия будущей жизни. Чжанкэ — социолог, историк-«реминисцентщик», жанровый мастер. Все в одном флаконе.

Л.Карахан. А что ты говорил по поводу результатов социологического исследования?

Д.Дондурей. Почти 70 процентов россиян не хотят быть европейцами.

Л.Карахан. Я думаю, что Чжанкэ тоже не хочет и уповает на особый китайский путь. Не случайно одним из символов греха — развращения человека (а в последней новелле происходит даже самоубийство героя) — является такой потребительский фетиш западной цивилизации, как дорогущая машина «Мазерати». Именно на этой машине приезжает в провинциальный городок чванливый и бесчувственный «новый китаец». Слегка отмороженный местный борец со злом и грехом этого буржуазного выродка безжалостно убивает.

Д.Дондурей. Он бизнесмен.

Л.Карахан. Да, но какой-то «не наш», не родной. Вот ты сейчас сказал о переплавке традиций. Но как — очень искусно, в контексте своих задач — осуществляет эту переплавку Чжанкэ? Помните сцену в публичном доме, где, отбиваясь от домогательств, героиня вдруг начинает демонстрировать навыки боевых искусств? Ведь это чистая пародия на ту интерпретацию восточных единоборств, которую культивирует Запад. Это намеренная карикатура по сравнению с той поэзией, которую демонстрирует, к примеру, замечательный, как мне кажется, фильм «Великий мастер» Вонга Карвая.

Д.Дондурей. Но ирония у Чжанкэ присутствует во всех четырех новеллах.

Л.Карахан. Есть определенный культурный пласт, который никакой иронии у него не подвержен. Это китайская опера. Уличные представления народного театра, которые привлекают как возможность передышки в цивилизационной горячке. В финале одна из героинь фильма идет именно в такой театр. Традиционная китайская культура — единственный оазис в том страшном мире, который не дает надежды на спасение. Так, по-моему, выглядит осознанно изоляционистская позиция Чжанкэ в этом фильме. Если его сравнивать с картиной Кешиша, то изоляционистский вектор китайской драмы будет как бы противоположен интеграционному вектору французской. Не вдаюсь сейчас в оценки, что хорошо, а что плохо.

А.Плахов. Я не вижу в этой картине никакого изоляционизма, а тем более антизападных настроений.

Д.Дондурей. В нынешнем Китае два триллиона долларов валютных накоплений и при этом там еще очень бедный народ. Но страна быстро входит в мировую цивилизацию. Они уже не ходят в телогрейках, а находятся в качестве туристов на улицах Москвы. Завтра это будет каждый второй турист и покупатель мира.

Л.Карахан. Но Чжанкэ, по-моему, очень не нравится то, как, какой ценой достигается этот впечатляющий результат.

А.Плахов. Почему не нравится? Это не то слово. Вы видели «Мир» Чжанкэ? В принципе, обсуждаемый нами фильм — новая версия того фильма, который он снял примерно 8—10 лет назад. Действие происходит на некоей выставке типа ВДНХ. Там воспроизведены, чуть ли не в реальном масштабе, Венеция, собор Парижской богоматери, Диснейленд и прочее — такой кич, созданный для того, чтобы простые китайцы, не имеющие возможности путешествовать по миру, могли посмотреть эти шедевры европейской цивилизации. Так сказать, не от-

ходя от кассы. В этом интересном фильме как раз содержится размышление на тему места Китая в глобальном мире. Произведения Чжанкэ — грандиозные эссе о космическом мире. Особенно это чувствуется в «Натюрморте», хотя действие его происходит в некоей провинциальной местности, но там строятся какие-то плотины, колоссальные сооружения.

Л.Карахан. По-моему, все та же тема, что и в «Прикосновении греха».

А.Плахов. Совершенно верно. Я, кстати, писал статью о Чжанкэ для книги «Режиссеры будущего». Величие его фильмов, а я считаю их великими, связано как раз с величием поднимающегося современного Китая. Безусловно, в них есть патриотизм, но не в пошлом, а именно в художническом смысле слова. Он — человек своей страны, видит грандиозность свершающихся преобразований и ими восхищается, как каждый китаец. Я был в Китае. Скажем, сидишь общаешься с девушкой, она совершенно нормальная, европейская по своим взглядам, и вдруг заходит речь про Тайвань — она в момент преображается, готова с ходу туда ракеты запускать. Причем я понимаю, что эти люди даже не будут воевать, они просто придут. Заполнят мировое пространство своей энергией, трудолюбием, многими другими качествами, о которых мы еще не знаем. Просто физически вытеснят, вытопчут хиреющую европейскую цивилизацию — не говоря уже о России, по которой пройдут, просто этого не заметив.

Л.Карахан. Они задавят всех своим умением терпеть.

А.Плахов. Безусловно. На фестивале «Зеркало» в Иванове победил фильм китайского режиссера-женщины, она приехала в Плес с мужем, оператором-японцем, что особенно интересно, и с маленькой дочкой, которой всего 11 месяцев. Эта девочка была на всех просмотрах, на выставке Тарковского, она ни разу не заплакала. Ее купали в Волге, она плавала, это было что-то удивительное. И я понял, что эта девочка, условно говоря, лет через сорок просто приедет сюда жить и станет директором какого-нибудь автомобильного завода.

Л.Карахан. Мы любим говорить о терпении многострадального русского народа, а способность к терпению многострадального китайского во внимание не принимаем. И напрасно.

Д.Дондурей. Просто они терпят на четыре тысячи лет дольше.

А.Плахов. Мне кажется, Цзя Чжанкэ, с одной стороны, патриот, а с другой — видит страшный драматизм этих грандиозных преобразований, те испытания и трагедии, которые переживает простой человек. Он просто глубоко сопереживает своим соотечественникам. Это как раз чисто западный подход. В Китае не принято говорить о страданиях личности.

Д.Дондурей. Последний сюжет. В Канне все-таки было несколько фильмов старой закваски. Думаю, это фильмы «Сын в отца» Корээды и «Небраска» Пэйна. Давно знакомая версия гуманизма: «старичкам здесь место» и, если выясняется, что детей подменили, родители должны проявить благородство. Рядом с теми достаточно экстремальными, жесткими и сильными содержательными предложениями, о которых мы говорили и в связи с Кешишем, и в связи с Чжанкэ, в конкурсе был представлен и уходящий мир традиционного гуманизма. Старичок, герой Пэйна, непременно должен победить все стереотипы и предубеждения.

Л.Карахан. Это то, что ты так не любишь, — кино готовых ответов и решений.

А.Плахов. Это кино несколько фальшивых ответов.

Д.Дондурей. Может быть, устаревших. Да, ты узнал, что твой ребенок — не твой, не страшно, надо оставаться человеком. Все-таки это Каннский фестиваль, продукция для духовных элит мира, а не киношка с попкорном для массовой аудитории. Такими ответами мир уже не взбодришь.

А.Плахов. Только немного странно, что Корээда, который начинал с метафизических исканий и прочего... Он большой мастер, и этот фильм великолепно сделан, но действительно, абстрагировавшись от мастерства, чувствуешь, что это немножко мыльная опера.

Д.Дондурей. В этом смысле, конечно же, главным нейтрализатором были Стивен Спилберг и его жюри, которые, мне кажется, очень точно раздали всем сестрам по серьгам. Главным содержательным трендам они дали одни призы, потом

Стивен Спилберг

тут же другими успокоили «несогласных». Взять хотя бы пять главных призеров фестиваля. Это все разные типы фильмов.

Л.Карахан. Он, конечно, мудрый еврейский мужчина, который все сбалансировал в призовом раскладе. Но ведь это не было, строго говоря, то «решение Спилберга», автора культового детского фильма «Е.Т.», которого ждали, которого опасались, которое пытались спрогнозировать. Неожиданность решения проявилась в результате в том, что Спилберг и его жюри просто удивительным образом попали в ожидания фестивального истеблишмента.

А.Плахов. А я, когда узнал, что Спилберг станет председателем жюри, сразу подумал, что все будет хорошо. В смысле правильности решений. Еще не знал программы, не знал ничего про фильм Кешиша. Просто хорошо помню фразу Клода Лелуша, который в свое время сказал, когда Спилберг уже начал снимать блокбастеры: «В Спилберге мне больше всего нравится Годар». Мне тоже. Потому что Спилберг на самом деле режиссер, вскормленный на достаточно радикальных европейских «новых волнах». И то, что он стал коммерческим режиссером, — это факт, но это не есть его внутренняя сущность: закваска у него — другая.

Р Е П Е Р Т У А Р

«Жизнь Адель», режиссер Абделатиф Кешиш

ОЛЕГ ЗИНЦОВ

Естественность

Естественный человек — французское изобретение (его придумал Жан-Жак Руссо). «Жизнь Адель. Части I и II» — французский фильм. Абделатиф Кешиш — французский режиссер, хотя тунисское происхождение не могло не повлиять на его сюжеты. Первые фильмы Кешиша были об арабах-иммигрантах, а предпоследний — о знаменитой «Готтентотской Венере», поражавшей европейцев начала XIX века невиданными пропорциями. В «Черной Венере» Кешиш показал «естественного человека» Руссо как чистый объект. В «Жизни Адель» сделал его субъектом.

Теперь это не Другой («благородный дикарь» романтизма или современный обитатель цивилизационных окраин). Это я сам. Не зря ведь Кешиш назвал Адель своим Антуаном Дуанелем. Как и герой фильмов Франсуа Трюффо, она будет взрослеть и меняться дальше. «Жизнь Адель» хочет быть больше, чем фильм. И не заканчивается финальными титрами, это пока что только «части I и II».

«Жизнь Адель» ошеломляет естественностью (поведения героинь, движения камеры), которая кажется невероятной, почти невозможной. В ней нет театра, который в прежних фильмах Кешиша соединял сегодняшнюю социальную реальность с эпохами Просвещения и романтизма. Его дебют назывался «По вине Вольтера»: спектакль там начинался уже в иммиграционной службе, где тунисцу выгодней сыграть алжирца, чтобы напомнить французам о комплексе колониальной вины.

«Жизнь Адель. Части I и II»
La vie d'Adèle
Автор сценария **Абделатиф Кешиш, по комиксу Жюли Маро**
Режиссер **Абделатиф Кешиш**
Оператор **Софиан Эль Фани**
В ролях: **Леа Сейду и Адель Экзархопулос**
Wild Bunch, Quat'sous Films
Франция
2013

В «Увертке» школьники репетировали «Игру любви и случая» Мариво. Вся история «черной Венеры» проходила на подмостках. А героиня «Жизни Адель» не примеряет роли — она живет. И даже имя у нее то же, что у актрисы.

Театр остался за кадром, но диалог с постоянными собеседниками Кешиша — Вольтером, Руссо, Мариво — продолжается в «Жизни Адель». Кешиш хотел снять фильм о молодой учительнице, увлеченной сценой. А учительница встретила девушку с голубыми волосами и влюбилась. Девушка пришла из графического романа

«Жизнь Адель. Части I и II»

Жюли Маро «Голубой — самый теплый цвет». Хотя знать об этом зрителю необязательно. Кешиш не строит картину на конфликте между условностью эротического комикса и социальной «правдой жизни». Для него это два равноправных инструмента антропологии. «Жизнь Адель» не экранизация графического романа, не документация взросления и даже не фильм об анатомии любви. Вернее, и то, и другое, и третье, но в сумме это исследование современного «естественного человека», еще не усвоившего всю систему общественных условностей. Он застигнут в момент формирования, врасплох, в ситуации первой любви, предельной обнаженности чувств. И выбора сексуальной ориентации.

Кешиш рассказывает гомоэротическую историю любви как универсальную и обыденную. Это политический жест? Несомненно. Но не только политический. Пара есть пара, отношения двух женщин подчиняются тем же психологическим законам, которые работают в любом союзе двоих. И прочитываются с помощью тех же культурных кодов. Кешиш и здесь проблематизирует понятие естественности, вступая в ту область интимной жизни, по поводу которой общество (в том числе французское) все еще не может договориться, — о границах «естественного поведения».

Но пограничная зона не становится в «Жизни Адель» местом конфликта. Он если не снят совсем, то уведен на периферию. Сцена объяснения Адель со школьными подругами наливается агрессией, это настоящая перестрелка реплик и взглядов, но взрыва не происходит. А гей-парад, на который идут героини, в структуре фильма выглядит примечанием, набранным другим шрифтом: он снят на общих планах, а весь фильм держится на крупных и сверхкрупных.

Мы знакомимся с Адель в старших классах. Камера оператора Сафьяна Эль Фани пристально вглядывается в лицо юной актрисы Адель Экзархопулос, выделяет главное: распахнутые глаза и всегда чуть приоткрытый рот с крупными верхними зубами, полные чувственные губы. Почти все три часа фильма — три года жизни Адель — мы будем от нее на расстоянии шага, иногда ближе. Наш взгляд будет привыкать к ее пластике и мимике, повторять ее движения, меняться вместе с ней. Это очень интенсивное присутствие, почти соприкосновение. И когда камера вдруг отворачивается от Адель, это значит, что мы смотрим на мир уже ее глазами.

Мы видим Адель с подругами в школьном дворе. Становимся свидетелями потери невинности — но этот первый сексуальный опыт, «правильный», с мальчиком

(к слову, бойфрендом актрисы в жизни), настолько несуществен, что к концу фильма о нем почти забываешь. Чувственность Адель пробуждает девочка. Но еще до этого момента Кешиш дает вспышку-обещание счастья: Адель случайно встречает на улице будущую любовницу Эмму, героиню Леа Сейду, открыто и гордо идущую в обнимку с подругой. Потом одноклассник ведет ее в гей-бар, где Адель снова встречает Эмму, студентку Высшей школы изящных искусств. Ироничная улыбка, короткая стрижка, волосы вызывающего окраса: «голубой — самый теплый цвет».

«Жизнь Адель. Части I и II»

На уроках французского Адель читает Мариво. И первые дни ее знакомства с новой подругой, их первые разговоры, прогулки, на которых Адель становится натурщицей для амбициозной художницы Эммы, — это, конечно, мариводаж, «тончайшая смесь метафизики и тривиальности, двусмысленных чувств и просторечных оборотов», по знаменитому определению Жана Франсуа де Лагарпа. В мариводаж включается и камера. Адель и Эмма лежат на траве в парке, солнечные блики пляшут по их лицам, высвечивают улыбки, еще только обещающие касание губ, дразнящие последним сладким моментом невинности.

И тут же — резко, в стык — Кешиш монтирует эту идиллическую картинку с небывало откровенной сценой секса, снятой без дублеров, убирающей любые намеки и полутона, переключающей изящный мариводаж в режим жаркой плотской страсти. Тела сплетаются во всех скульптурных позах, которые могут составить две женщины (а камера уже приучила нас к отсутствию дистанции, сделала взгляд тактильным). На каннском просмотре зал, кажется, как вдохнул, так и не смог выдохнуть до конца эпизода, который длится минут шесть, но по ощущениям все десять. А на следующий день на пресс-конференции наследная принцесса французской киноиндустрии Леа Сейду в ответ на деликатный вопрос, как актрисам удалось добиться такой нежности, попросту разрыдалась.

Но и эту ошеломительную естественность следует взять в кавычки: она окультурена, подчинена законам живописной и скульптурной красоты.

С точки зрения традиционной драматургии, в фильме два события — встреча и разрыв. Но «Жизнь Адель» гораздо больше построена на драматургии мелочей, тонких различий, которые и создают социальный контекст любовной истории. Кешиш изящно и остроумно переводит его в гастрономический план, как уже делал это в фильме «Кус-кус и барабулька». Адель приглашает Эмму в гости, Эмма тоже зовет подругу на семейный обед. Условности поведения различаются так же, как и еда. В «простой» семье Адель готовят макароны с мясом, и обеим героиням понятно, что здесь сексуальную связь лучше не афишировать: Эмма помогает подруге с уроками, не более того. Зато в полубогемной семье Эммы все открыто и свободно: Адель приходит как любовница, и это никого не смущает. Ее учат есть устриц с белым вином, и в этом гастрономическом уроке, само собой, соединяются социальный и эротический подтексты (ничего эротичнее устриц в мировой кухне нет).

Третий, центральный эпизод тоже построен вокруг еды: это обед в доме Эммы и Адель, на который собираются Эммины друзья-интеллектуалы — художники, галеристы, журналисты. Адель хлопочет по хозяйству, готовит. И чувствует себя слишком простой для этого эстетского круга. Как Кешиш это показывает? Как мы это понимаем? Ничего не проговорено вслух, но в долгом, подробном, густонаселенном эпизоде неловкость прорастает сквозь открытость, а ощущение счастья истончается до предела, за которым неизбежна катастрофа. Адель попадает в сеть оценивающих взглядов. Это не перестрелка, как в споре со школьными подругами; монтаж напоминает скорее спокойную джазовую импровизацию, но происходит тот же поразительный фокус: оставаясь внутри субъективного взгляда Адель, воспринимая происходящее ее глазами, мы понимаем, как Адель оказывается в ситуации театра, сцены. Чувствует себя объектом, за которым наблюдает множество чужих глаз, сравнивающих ее с развешанными по стенам картинами Эммы, для которых она позировала. Среди них много ню, а значит, сама Адель тоже словно бы раздета — и потому хочет закрыться, окуклиться. Психологизм Кешиша в «Жизни Адель» абсолютно кинематографичен, это всегда производная взгляда, который, несмотря на многословность фильма, остается здесь главным средством коммуникации.

С другой стороны, сама любовная история Адель и Эммы дидактична. Она, как и сценки с устрицами и макаронами, указывает на социальный разрыв, но интерпретирует его с противоположным знаком. Если в гастрономических эпизодах семья Эммы показывала Адель пример раскрепощенности и независимости от общественных условностей, то в итоге любовного сюжета Эмма и ее окружение оказываются типичными «бобо» (bourgeois bohemian) со своим набором социальных клише. Для них Адель недостаточно изысканна и амбициозна. Хотя ее естественность (увиденная как диковатость) хороша для искусства: Эмма находит в Адель идеальную натурщицу, это видят ее друзья на вечеринке и посетители выставки, которой заканчивается фильм. Адель тоже придет на вернисаж и уже не будет чувствовать себя раздетой. На ней будет голубое платье. Самый теплый цвет или самый холодный — напоминание, но и знак отчуждения.

Эмма, при всем обаянии, артистизме и сексуальности Леа Сейду, все-таки уже сформированная социальная маска. А природа Адель пластична и двойственна. Конфликтна, диалектична. Социальный и культурный разрыв проходит через ее сознание и сердце (если обратиться к терминологии Руссо). Переживание этого разрыва и становится сюжетом взросления. И дело не только в расставании с Эммой.

Эмма, любовь моя, почему мы не можем быть вместе, если (почти) одинаково этого хотим? В «Увертке» учительница объясняла школьникам, что у Мариво богатые притворяются бедными, а бедные богатыми, но никому это не удается в полной мере. «Пьеса называется «Игра любви и случая», но никакого случая нет. В кого влюбляются богатые? В богатых. А бедные в бедных. Они узнают друг друга, несмотря на маскарад. Мариво утверждает, что среда формирует наши взгляды, это рефлекс. На любовь, чистейшее чувство, оказывает влияние наше происхождение». И теперь Абделатиф Кешиш показывает, что со времен Мариво ничего не изменилось. Эмма выбирает семью — пусть и в самом прогрессивном однополом варианте — по классовому принципу, так спокойнее и вернее.

Эмма не понимает, почему при явных литературных способностях Адель не стремится к писательской карьере, предпочитая непрестижную и «нетворческую» работу в школе. А Адель, вчерашней школьнице, нравится возиться с детьми, учить и учиться.

Как мы можем обозначить это желание? Оно природное или социальное?

Ближайшее родство «Жизнь Адель» обнаруживает, конечно, не с фильмами братьев Дарденн или Брюно Дюмона (в которых гораздо больше метафизики), не с аскетичными драмами «Догмы-95» (в них меньше свободы), а с «Классом» Лорана Канте, еще одним каннским триумфатором из Франции, получившим «Золотую пальмовую ветвь». В нем очень похожий способ съемки и монтажа: крупные планы и пространство, сформированное множеством взглядов, но создающее иллюзию естественности, спонтанности движения камеры. Сходен и принцип актерского присутствия: исполнители дарят персонажам собственные имена, приносят в фильм личный опыт

(в «Классе» — профессиональный, в «Жизни Адель» — эмоциональный), то есть отдают больше, чем требуется для привычной «игры». Эти два фильма органично дополняют друг друга, создают стереоскопический эффект. Герой «Класса» — учитель, Адель учится и хочет учить.

Но в одном случае сложная архитектура взглядов и крупных планов моделирует замкнутое пространство социального, а в другом — пространство интимного, которое огромно и распахнуто во все стороны. Оно поглощает все прежние фильмы Абделатифа Кешиша, их сюжеты и литературные игры, диалектику отношений гастрономии и образования, романтизма и Просвещения, языка и телесности. Как будто раньше Кешиш только примеривался, искал темы и материал, чтобы соединить их в новую цельность, которая будет больше, чем фильм.

И мне кажется, это действительно больше, чем фильм. Суть и пафос «Жизни Адель» в показе абсолютной нерасторжимости культурного, социального и телесного опыта (во всей его подвижности и драматичности, со всеми конфликтами и разрывами). Но дело не только в сути и пафосе. А в простом, ясном и совершенно фантастическом ощущении, что на три часа меня подключили к этому нерасторжимому чувственному опыту напрямую, как в «Аватаре».

АБДЕЛАТИФ КЕШИШ:

«Адель» — по-арабски «справедливость»

Почему для своего пятого фильма вы выбрали комикс Жюли Маро «Голубой — самый теплый цвет»?

Абделатиф Кешиш. Фильм — это лишь приблизительная вариация комикса. У меня в голове перемешались впечатления от него и того проекта, который я долго обдумывал. Все вместе помогло «Жизни Адель» родиться на свет. Еще со времен «Увертки» (2003) я разрабатывал идею для сценария о карьере французской учительницы, влюбленной в свой предмет — литературу. Мне был интересен характер женщины, которая страстно любит свое дело и хочет заразить других своим энтузиазмом.

В то время я думал рассказать о том, как личная жизнь женщины — отношения с любовниками, встречи и разрывы — влияют на работу. Я встречал много таких учителей, мужчин и женщин, когда работал над «Уверткой». Меня трогало то, как они осознают свое призвание, это настоящие художники, творческие люди...

Каждый из нас помнит этот поворотный момент в школьной жизни, когда одержимый своим предметом учитель ведет нас смотреть тот самый фильм или советует прочитать ту самую книгу, возможно, таким образом подталкивая нас к обретению нашего собственного призвания.

Интервью, взятое у режиссера на Каннском кинофестивале для сайта theupcoming.co.uk

Но в итоге тому моему сценарию не суждено было воплотиться на экране. Так что, когда я познакомился с комиксом Жюли Маро, с историей абсолютной любви между двумя женщинами и в то же время историей о том, как молодая женщина становится школьной учительницей, я понял, как могу соединить эти два проекта.

Поиск своего призвания — важная тема для обеих главных героинь: у одной — живопись, у другой — работа с детьми.

Абделатиф Кешиш. Я нахожу само понятие призвания благородным, тем более что именно занятия моих героинь так анонимны и бескорыстны. Они не связаны с попытками добиться одобрения других. Я восхищаюсь теми учителями, которые по-настоящему заинтересованы в успехе своих учеников. Ученики становятся частью их жизни, тем, что дарит им удовлетворение.

В первую очередь, фильм рассказывает о любви между двумя женщинами.

Абделатиф Кешиш. Да, и эта история потребовала кропотливой работы с обеими актрисами; такого рода работа невероятно волнует меня и занимает все большее место в том, что я делаю в кино.

Я спрашиваю себя, что такого было в комиксе, что больше всего вдохновило меня, что послужило искрой? Откровенные иллюстрации, демонстрирующие обнаженные тела? Возможно. В конце концов, я не знаю точных мотивировок.

Как вы выбрали своих актрис, Леа Сейду и Адель Экзархополус?

Абделатиф Кешиш

Абделатиф Кешиш. Сначала я встретился с Леа, чтобы пробовать ее на роль Эммы. Я понял, что с героиней ее роднят красота, голос, ум и чувство свободы. Но что оказалось решающим во время нашей встречи — это отношение актрисы к общественным вопросам: она очень сильно включена в реальность. Леа обладает редкой способностью принимать близко к сердцу чувства других людей, понимать, что происходит вокруг. В этом мы с ней оказались очень похожи. Мне представилась хорошая возможность понять, насколько похожи: мы провели рядом целый год — с момента выбора актрисы на роль.

Еще я подумал, познакомившись с Леа, о том, что в ней есть нечто «арабское», какая-то частичка арабской души. Потом она мне сказала, что ее сводный брат — араб, — я этого не знал.

У Леа есть способность идти по жизни, понимая, что происходит. И в то же время она обладает даром спокойно принимать жизненные неурядицы. Наверное, это как-то связано со склонностью к кочевому образу жизни, бродяжничеству и с той меланхолией, которая хорошо передается в арабском восклицании: «Так было суждено свыше!» Характер Леа как будто слегка окрашен этим отношением — так она и живет.

А Адель Экзархополус?

Абделатиф Кешиш. Мы организовали масштабный кастинг, и я выбрал Адель в ту же минуту, как увидел ее. Я пригласил ее на обед, она заказала лимонный пирог, и, когда я смотрел, как она ест, я понял: это она!

Адель — цельная, независимая, ей безразлично мнение окружающих. И то, как она ела, как жевала... Вообще ее губы — важный элемент фильма. Форма губ

Леа Сейду, Абделатиф Кешиш, Адель Экзархопулос

обеих актрис стала решающим фактором при выборе — по понятным причинам! Они вызывают массу чувств и ощущений. Что-то в лице трогает нас: форма носа, очертание губ... Для меня это всегда начало всего остального...

Почему вы решили изменить имя одной из героинь с Клементины на Адель?

Абделатиф Кешиш. Клементина превратилась в Адель, потому что я хотел сохранить имя моей актрисы. Ее это не беспокоило. Я думаю, это даже помогло ей слиться с ее героиней, а мне — с ней. А еще дело в том, как оно звучит: Адель, Эмма, Леа — легкие, воздушные имена. Хотя, конечно, все субъективно. А еще по-арабски «адель» означает «справедливость», мне это очень понравилось.

«Социальная справедливость» — важная категория для всех ваших фильмов. Здесь эта тема тоже возникает — для вас ведь принципиально, что героини принадлежат к двум разным классам общества?

Абделатиф Кешиш. Разумеется. Вообще, тема социальной справедливости постоянно присутствует в моих фильмах, становясь почти одержимостью. Возможно, я держу руку на пульсе времени, возможно, определяющим является то, что принадлежу к тому же классу, что и Адель, я из рабочей среды. А вот Эмма относится к элите: интеллектуальной, художественной. Каждая из героинь ограничена своим кругом. Фильм о тех трудностях, с которыми им приходится столкнуться в отношениях, собственно эти трудности и стали причиной их разрыва. Непонимание, связанное с социальными различиями, вынуждает героинь расстаться, именно оно создает пропасть между ними. И дело вовсе не в гомосексуальности, с которой окружающим пришлось бы так или иначе смириться.

Леа Сейду, Абделатиф Кешиш, Адель Экзархопулос

Почему вы выбрали трактовку гомосексуальности как самой обычной любви, у которой нет никаких особенных требований? Ведь общество иногда может быть крайне нетерпимым?

Абделатиф Кешиш. Я не пытался рассказать о гомосексуализме, об отношениях людей одного пола, ни разу за весь период создания картины я не сказал себе: «Да, но это же две женщины!...» Скорее я рассказывал историю пары. Я не понимал, почему должен говорить об однополой любви в особом ключе, ведь лучше всего как раз ничего специально не выделять, не педалировать. Снимать, как снимал бы любую другую любовную историю, со всей красотой, которая ей присуща.

Вы — выходец из арабской среды, где гомосексуализм встречает, мягко говоря, неприятие, выбрали такую историю. Вы же, наверное, думали о том, как он будет встречен.

Абделатиф Кешиш. Когда фильм был закончен, я подумал: «Он в чем-то послужит тунисской молодежи». Революция не может быть завершена, пока не наступит сексуальная революция.

Интимные сцены — ключевой момент в понимании того, что происходит между двумя героинями, в осознании подлинности их чувства. Как пришло их решение?

Абделатиф Кешиш. Когда мы работали над этими сценами, я пытался запечатлеть то, что находил прекрасным. Поэтому мы снимали их как картины или как скульптуры. Очень много времени потратили на создание освещения: свет должен был подчеркнуть красоту тел наших героинь. Прирожденная грация, естественная пластика, хореография тел, присущая любящим людям, обеспечила содержание и атмосферу сцен. Все получилось очень естественно — эстетически красиво, а сексуальная наполненность при этом сохранилась.

Мы перепробовали массу подходов, тяжело работали. Много часов ушло на обсуждение способов съемки, но в итоге разговоры ни к чему не привели. На площадке вообще много говоришь, но в конце концов приходишь к выводу, что слова ничего не значат — они слишком «интеллектуальные», в то время как реальность в гораздо большей степени зависит от интуиции.

За темой романтического одиночества следует тема любви.

Абделатиф Кешиш. Тема расставания, пустоты, которую можешь чувствовать, одиночества, которое переполняет, когда тебя больше не любят, потерь и трудностей, которые придется пережить, — всем знакомы эти чувства. И никто не может объяснить, откуда возникает та боль, которую они приносят. Мне было интересно показать, что, несмотря на боль, жизнь продолжается, и то, что должно произойти, — происходит. Именно поэтому Адель для меня — персонаж героический. Она все пропускает через себя и продолжает следовать своей судьбе.

Чувство одиночества, вызванное сердечной болью и ведущее к осознанию собственного мужества, кажется, тоже интересует вас в этом фильме.

Абделатиф Кешиш. Я по-настоящему восхищаюсь Адель, этой свободной, смелой, преданной, увлекающейся и сильной женщиной. Адель подавлена своим горем, но не позволяет ему влиять на свою работу. Она справляется. Каждый раз, когда я вижу в людях такое мужество, меня это волнует. Сам я этим мужеством, к сожалению, не обладаю.

Я часто вижу такого рода силу в молодых женщинах, меня восхищает их способность осознать собственное «я». Похожие характеры встречаются у Мариво, например, в «Жизни Марианны, или Приключениях графини де ***», где девуш-

ка-сирота исполнена решимости храбро встретить все трудности на своем пути. Хотя, разумеется, я не сравниваю себя с Мариво...

Ваш кинематографический стиль очень узнаваем, во всех фильмах вы стремитесь максимально приблизиться к реальному, достоверному. Как вы этого добиваетесь?

Абделатиф Кешиш. Важно, чтобы то, что выражает изображение, было предельно естественным, несмотря на то что фильм — это всегда результат вымысла, нечто придуманное и разыгранное. «Придуманности» должно быть как можно меньше. Процесс создания картины — это процесс осознания того, как близко ты можешь подобраться к правде персонажа. К подлинности. Снимая, я стараюсь избавиться от любых проявлений игры, хотя отдаю себе отчет в том, что сделать это до конца невозможно.

Ваш метод особенно чувствуется в групповых сценах, где диалоги кажутся сымпровизированными. Это действительно так?

Абделатиф Кешиш. В групповых сценах реплики очень тщательно прописаны. Они существуют на бумаге, но я пытаюсь — не думаю, что у меня это здорово получилось, — заранее не заявлять определенный ритм. И так как в сценарии существуют трудности с ритмом, даже в том, что касается сюжета, я пытаюсь найти ритм во время съемки. Когда я на площадке, мне нужно избавиться от принципа «железного сценария»: его букве нельзя следовать во что бы то ни стало.

Я предпочитаю двигаться навстречу актерам, быть открытым чему-то новому, не зацикливаться на том, что написано. И когда доходит до откровенных сцен, все происходит очень свободно. Реплики исчезают, написание сценария продолжается на площадке. Мне очень комфортно снимать эти сцены. Они постоянно создаются заново, возникает живая реакция актеров друг на друга, играющая большую роль. Это доставляет мне удовольствие.

Теперь, когда фильм закончен, можете ли вы сказать, что он вам дал?

Абделатиф Кешиш. Он не дал мне никаких ответов. Наоборот, он умножил мои вопросы и сомнения по поводу женской природы. Я так и не понял принцип женского подхода к жизни. Я чувствую, что, может быть, однажды найду ответ, в чем кроется загадка женщины.

Поэтому в названии есть указание «части I и II»?

Абделатиф Кешиш. Я пока еще не знаю ничего о других частях. Я бы очень хотел, чтобы Адель рассказала мне, что будет дальше.

Адель — это ваш Антуан Дуанель?

Абделатиф Кешиш. Антуан Дуанель... Да, признаюсь, я тоже об этом подумал.

Перевод с английского Анны Закревской

АНТОН ДОЛИН

Кругосветка

Эх... испортил песню... дур-рак!
Из популярной пьесы

Интересно, у многих ли, например, в России (Индии, Китае, Бразилии, Дании, Португалии — нужное подставить) может вызвать энтузиазм фильм о нью-йоркской фолк-сцене начала 1960-х годов, «до прихода Боба Дилана». У нас и его-то самого, при всем признаваемом величии, знают слабо, слушают мало, уважают больше по инерции. А уж малых ньюйоркцев, саттелитов... «Внутри Льюина Дэвиса» — не только и не просто об одном из них, а об одном выдуманном. То есть уж точно не заслуживавшем бы внимания, если бы не те, кто его выдумал.

Парадокс, естественно, заложен в матрицу фильма осознанно. В последних своих картинах, начиная с неовестерна «Старикам здесь не место», братья Итан и Джоэл Коэны достигли совсем уж неправдоподобных высот, и состязаться — по меньшей мере, на родине – им больше не с кем. Пришло время для игры на понижение, маленького интимного фильма на подчеркнуто необязательном материале. Демонстративная безделица — и Гран-при, серебро в Канне? С чего, не по привычке ли? Или президент жюри Спилберг решил порадеть родным человечкам, чью «Железную хватку» он как-никак продюсировал?

Но это логика для тех, кто не видел фильм (или не увидел его, даже посмотрев). «Внутри Льюина Дэвиса» недаром подхватывает тему раннего шедевра Коэнов — тоже ретропритчи и тоже с именем персонажа в названии — «Бартона Финка». Та картина взяла в Канне первое место. Эта, более зрелая, но и более тихая, камерная, нежная, получила второе, и вновь заслуженно. Вероятно, это не только один из лучших, но и один из самых необычных коэновских фильмов.

«Внутри Льюина Дэвиса»
Inside Llewyn Davis
Авторы сценария **Итан Коэн, Джоэл Коэн**
Режиссеры **Итан Коэн, Джоэл Коэн**
Оператор **Бруно Делбоннел**
Художник **Джесс Гончор**
В ролях: **Кэри Маллиган, Джастин Тимберлейк, Джон Гудман, Ф.Мюррей Абрахам и другие**
Mike Zoss Productions/Scott Rudin Production/StudioCanal
США
2013

Пенять на специфичность выбранного времени и места не стоит: как в кафкианских злоключениях Бартона Финка легко было разглядеть параллели с судьбами советских гениев на службе режима (а что, Голливуд не режим?), как в бедолагах-профессорах из «Серьезного человека» сквозили наши «физики»-шестидесятники, так в петушистой независимости Льюина Дэвиса без труда можно узнать силуэт какого-нибудь «лирика», барда полувековой давности с гитарой наперевес. Джастин Тимберлейк в уютном свитере, с нелепой бородкой и солнечной улыбкой и вовсе советский интеллигент в чистом виде. Скажете, натяжка? Первым вопросом братьев при личной встрече в Канне был вопрос о Высоцком.

Впрочем, индусы, китайцы, бразильцы, датчане или португальцы найдут собственные, не менее ошеломляющие параллели. Это кино не для любителей фолка или знатоков американской культуры — оно для всех. И про всех. Хотя здесь поправка: фолк-певец Льюин Дэвис — не все. Таких, как он, мало. От этого он и страдает. Ведь творческая профессия не призвание, не радость, не социальный статус, а исключительно тяжкий крест непризнанности, неприкаянности и одиночества.

Коэны, на сегодняшний день бесспорные суперзвезды, снимают фильм о том, как трудно быть на сцене (помните, какая то ли скука, то ли мука была на их лицах, когда выходили за третьей парой «Оскаров» подряд?); они, с первого фильма любимчики судьбы, делают кино о клиническом неудачнике. Разумеется, лузеры всегда были им интереснее любых других человеческих типов, но были среди них все-таки самоуверенные и самовлюбленные, были счастливые пофигисты, были дураки, в упор не видевшие того, что судьба от них отвернулась. А таким, как Льюин Дэвис, в этой обширной коллекции до сих пор места не находилось. Во-первых, он и вправду талантлив. Во-вторых, симпатяга — решение взять на главную роль миловидного Оскара Айзека оказалось решающим не только для последующей карьеры актера, но и для художественной композиции картины.

Однако нет сомнений в том, что судьба выдала ему черную метку. В самом начале фильма, сразу после исполнения со сцены клуба длинной проникновенной баллады, Льюин выходит на задний двор и получает от незнакомца по физиономии. Просыпаясь весь в синяках, в чужой пустой квартире, он случайно выпускает оттуда чужого кота и вынужден мотаться по городу с ним (тот, разумеется, при первой возможности сбегает). Приходя к директору захудалой звукозаписывающей фирмы, герой выясняет, что его первая сольная пластинка вообще никому не интересна, и вынужден тащить на себе еще и нераспроданный тираж. Попав

«Внутри Льюина Дэвиса»

в гости к следующим добрым самаритянам, ибо собственного угла у него нет, узнает, что жена лучшего друга (Кэри Маллиган наконец-то в органичном для себя амплуа) от него беременна и требует денег на аборт. «Тебе не просто предохраняться надо, тебе надо надевать на презерватив еще один, а потом скотчем обматывать», — с ненавистью констатирует она. Нет, вообще-то она бы не прочь родить ребенка, но не от такого же, как Льюин Дэвис!

Отчего же ему не везет? Надо ставить вопрос иначе: зачем ему не везет? Герой Коэнов — жертва интересного проклятия, которое на него наложил не Бог и не авторы фильма, а он сам. Режиссеры не случайно шагнули в эпоху «до Дилана» — то есть до того, как фолк-музыка стала индустрией. Обитатели того мира больше всего на свете боялись успеха, который, как им казалось, лишит их творчество аутентичности, и сами же страдали от этого. С одной стороны, Льюин подыгрывает коллегам за скромный гонорар и отказывается от роялти (песня, разумеется, тут же оказывается всенародным хитом). С другой — когда состоятельные друзья — среди них и напыщенный персонаж, увлеченный аутентичным исполнительством, — просят его сыграть песню за обедом, певец взрывается: «Я, между прочим, этим на хлеб зарабатываю, а не для удовольствия пою!» Он начинает выступление в Gaslight Café, заранее предупреждая, что в его репертуаре старые, всем знакомые песни, однако, как только видит на той же сцене причудливого вида даму из глубокой провинции, которая завывает нечто исконное и подлинное, ему хочется крикнуть ей из зала что-нибудь обидное: с таким-то рылом да в такой-то ряд...

Эта зыбкость, промежуточность (в том числе интонационная: между меланхоличной комедией и ироничной драмой) — самое важное в атмосфере коэновского фильма. В нем нет уже места тем беззаботным песнопениям «депрессивной» поры, знакомым по «О, где же ты, брат?», в которых вволю выражал себя каждый — каторжник, священник или бандит с большой дороги. Но нет еще и коммерческого расчета, нет деления на графоманов и звезд. Синевато-серый зябкий Нью-Йорк превращен Бруно Дельбоннелем (оператор-француз: Коэны, знающие его со времен альманаха «Париж, я люблю тебя», справедливо предпочли его импрессионистскую палитру отчетливым линиям и цветам Роджера Дикинса) в своеобразное чистилище, кругами которого блуждает главный герой. Это мир длящегося «накануне», в котором люди уже не верят в божью милость, но еще не чувствуют себя свободными от божьего приговора. За ним Льюин Дэвис едет из Нью-Йорка в Чикаго, чтобы попасть на прослушивание к легендарному продюсеру Баду Гроссману — и тот выслушивает его внимательно, резюмируя: «Не вижу здесь коммерческого потенциала». А потом дает совет от души: лучше бы тебе выступать в дуэте. «Я выступал», — безнадежно отвечает Льюин, чей партнер недавно покончил с собой, сбросившись с моста. «Что ж, значит, пора воссоединиться с партнером», — констатирует небожитель.

Символично, что на роль Гроссмана взят импозантный Ф.Мюррей Абрахам — не только вечный Сальери из «Амадея», деловито вершащий судьбы всех Моцартов планеты, но и Бог-отец из нью-йоркского спектакля Итана Коэна «Почти вечер». Желчный, сыплющий ругательства ветхозаветный старикан явно ближе братьям, чем благодушный мямля Иисус (герой той же постановки, где диалог отца и сына был решен в форме предвыборного дебата республиканца с демократом). Важный факт для системы координат фильма. Национальная идентичность Льюина Дэвиса никак в фильме не обозначена, а Оскар Айзек — сын кубинца и гватемалки, однако нет сомнений в том, что он ярчайший представитель феномена, называемого в народе «еврейским счастьем», — порожден именно этим безжалостным демиургом, и никаким другим. Отсюда его бездомность и неспособность при всем желании закрепиться на одном месте.

Вероятно, Коэны, обожающие экспериментировать с новыми жанрами, могли бы снять вместо этого фильма байопик фолк-певца Дэйва Ван Ронка, на чьей автобиографии в немалой степени основан сценарий (в частности, история чикагского прослушивания оттуда, а название — цитата из сборника, который назывался Inside Dave Van Ronk). Но в этом случае пришлось бы иметь дело с последующими этапами его биографии — а Ван Ронка все-таки ждал успех, хоть

и не сенсационный: сегодня он считается классиком. Льюин Дэвис — выдуманный персонаж, и его имени нет в истории современной музыки; будь он реальным, дела обстояли бы точно так же. Он обречен на бесконечные скитания — в отличие, скажем, от кота, который лишь поначалу кажется верным компаньоном, а потом пускается в собственный путь и со временем благополучно находит дорогу домой. Тут-то и вспоминается забытая Льюином кличка независимого животного — Улисс.

Надо думать, в виду имеется гомеровский Одиссей, чей прах Коэны уже тревожили в «О, где же ты, брат?». Льюин Дэвис, напротив, больше похож на Леопольда Блума, а Нью-Йорк так же напоминает заколдованный и недружелюбный лабиринт, как Дублин столетней давности (если что, Джойса не читали ни Джоэл, ни Итан). Скажем проще: он не бродячий менестрель с потрепанной лютней, каким хочет себе казаться, а Вечный Жид, проклятый незнамо кем и незнамо за что. Нескончаемость его путешествия диктует композицию картины, идеально закольцованной к финалу: если все злоключения героя естественно вытекают из зачина с избиением в переулке, то и закономерным результатом его последующих действий становится точно такой же — или точно тот же, разницы нет, — плачевный эпизод.

Коэны всегда обожали круговые или шарообразные конструкции — от шляпы Тома Ригана в «Перевале Миллера» до перекати-поле в «Большом Лебовском» и бесчисленных автомобильных колес в их разнообразных роуд-муви. «Внутри Льюина Дэвиса» — тоже «кино дороги», а любимец братьев Джон Гудман, чей персонаж, отставной джазмен Роланд Тернер, занимает все заднее сиденье подвозящей Льюина до Чикаго машины, сам напоминает гротескное сочетание окружностей. Но движение по кругу — мнимое движение: не добившись решительно никакого результата, после серии ничего не меняющих происшествий музыкант возвращается в исходную точку.

Чувство дежавю не покидает ни зрителя, ни героя фильма. Льюин возвращается в те же места, где уже был, будь то квартиры друзей, клубы, звукозаписывающие студии, и с тем же никчемным результатом; лишь аудиенцию с Богом он получает единожды. Льюин двигается по кругу. Даже придя к доктору договариваться об аборте, он внезапно узнает, что деньги за операцию остались с прошлого раза (когда оказались невостребованными). Все это уже было, и, оказывается, где-то в Кливленде другая девушка родила и воспитывает его неведомого ребенка. Несколькими днями позже, на автостраде у поворота на Кливленд, он испытывает минутный соблазн: повернуть?.. И решает двигаться дальше, по накатанной. Ведь ребенок — это превращение замкнутого круга в прямую, это будущее, которого у Льюина нет и быть не может. Мало удивляет и коллизия с попыткой уйти в плавание, бросив к чертям постылый Нью-Йорк: оказывается, что его документы моряка случайно потерялись, и на корабль ему тоже не сесть. Перемена участи не для него.

В частности, поэтому «Внутри Льюина Дэвиса» не только фильм о незавидной судьбе творческой единицы, но и вообще о целеполагании, о безнадежном сражении за счастье, о движении как мираже. Самый необычный прием, использованный здесь, — исполнение каждой из песен, включенных в фильм, полностью, от первого куплета до последнего рефрена. Вопреки общепринятым законам, музыка не двигает сюжет, а заставляет его тормозить; вовсе не для того, чтобы прислушаться к бархатному баритону Оскара Айзека (он, как и остальные певцы в фильме, исполняет все номера сам, причем превосходно), а чтобы увидеть, как похожа любая человеческая жизнь на такую фолк-песню — не слишком мелодичную, довольно монотонную, местами пронзительно красивую и столь же пронзительно банальную. Встречаются на свете и те, кто пишет собственные мелодии на собственные стихи: в последних кадрах, когда Льюин выходит из Gaslight Café, чуть ли не боковым зрением мы видим, а боковым слухом слышим силуэт и гнусавый голос молодого кудрявого певца, взобравшегося на сцену. Но наш герой не из таких. Он не задержится в лучах прожекторов ни на минуту дольше, чем длится его (точнее, не его) песня, он потом покатится дальше. Like a rolling stone.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Из жизни либерастов

«За канделябрами» — проект, финансированный телеканалом HBO, но столкнувшийся с проблемами в области театральной дистрибуции — не впервые в практике Стивена Содерберга. Наряду с коммерческими хитами типа «Одиннадцати друзей Оушена» в его биографии есть странные, как бы никому не нужные фильмы — «Шизополис», «Заражение», «Анфас». Пять лет назад он озадачил всех своим «Че»: байопик о культовом революционере длился четыре с половиной часа без всякой оглядки на нормы проката и физические возможности публики. Долго ни одна компания в Америке не бралась его прокатывать, а бокс-офис в итоге оказался ничтожным. Но это не отпугивает больших звезд: постоянными участниками фильмов Содерберга (и его друзьями) давно стали Джордж Клуни, Джулия Робертс, Бенисио дель Торо, Брэд Питт, Мэтт Деймон и Майкл Дуглас.

Кинопроект, в конце концов получивший название «За канделябрами», долго муссировался прессой и был известен как «Либераче». Скандальным выглядело прежде всего приглашение на роли гомосексуальных героев-любовников двух мегазвезд — Майкла Дугласа и Мэтта Деймона. Из-за онкологической болезни Дугласа съемки фильма были отложены на несколько лет, и все же, поборов хворобу и чудесным образом оправившись, актер первым делом вернулся к роли Либераче, которую явно рассматривал как принципиально важную для себя. За это время режиссер Стивен Содерберг несколько раз грозился уйти из кинорежиссуры в почетную отставку, но несколько раз возвращался. Теперь «За канделябрами» подается как, по всей вероятности, его последняя киноработа — так сказать, лебединая песня.

«За канделябрами»
Behind the Candelabra
Авторы сценария **Ричард Ла Гравенес, Скотт Торсон, Алекс Торлифсон**
Режиссер **Стивен Содерберг**
Оператор **Стивен Содерберг**
Художник **Хоуард Каммингс**
Композитор **Марвин Хэмлиш**
В ролях: **Мэтт Деймон, Майкл Дуглас, Дебби Рейнолдс, Дэн Эйкройд и другие**
США
2013

«За канделябрами»

С точки зрения режиссерской профессии она отнюдь не кажется вершиной Содерберга. Это достаточно традиционный байопик о нетрадиционном герое. Впрочем, в летописях американской поп-культуры этот герой вписывается в традицию, которую сегодня можно уже назвать почтенной: легендарный джазовый пианист и шоумен Валентино Либераче был иконой 1950—1970-х годов, став в силу своей экстравагантности предтечей Элтона Джона и Мадонны. Он появлялся перед публикой в самых невероятных костюмах, а свои дома и виллы обставлял с барочным безумием, которое позволило одному из героев фильма назвать его Либераче Баварским.

Картина поставлена Содербергом по мемуарам любовника Либераче — Скотта Торсона — и рассказывает о драматическом пятилетнем периоде их совместной жизни, который начался бурным романом, продолжился усыновлением младшего друга, а завершился скандальным судебным процессом, в ходе которого вышло наружу тщательно скрываемое обстоятельство — гомосексуальность Либераче, который в своих мемуарах не без успеха убеждал дуру публику, что всю жизнь безответно любил фигуристку и кинозвезду Соню Хени.

Изюминку этого проекта образует кастинг. Каждый из двух исполнителей совершил профессиональный актерский подвиг, чтобы сыграть роль, чуждую им, вероятно, и психологически, и даже физиологически. Про больного Дугласа уже не говорю, но даже крепкому Деймону досталось: пришлось сбрасывать десятки килограммов на «калифорнийской диете» и прибегать к чудесам пластической хирургии, чтобы изобразить «молодые щечки». Ведь одной из причуд Либераче стало превращение Торсона в свою омоложенную копию: на что не пойдешь ради большой любви и больших денег. В финале Либераче (трудно было выдумать для отечественных гомофобов лучший псевдоним, соединивший в одном флаконе либералов и педерастов) умирает от СПИДа и примиряется со своим другом-врагом — единственным, кого он любил в этой жизни, если исключить, конечно, Соню Хени.

«За канделябрами» — яркое свидетельство интеграции радикальной гей-культуры в коммерческий мейнстрим. Действие фильма происходит в 1970-е годы, когда по миру уже прокатилась сексуальная революция, но перемены оказались слишком быстрыми, чтобы их могло принять массовое сознание. «Полуночный ковбой», «Собачий полдень», «Круизинг» («Разыскивающий») — таков был путь американского мейнстрима в освоении гей-тематики, но этими широко растиражированными фильмами дело почти что и ограничилось. Спустя годы появились «Филадельфия» и «Милк» — и это едва ли не все.

«За канделябрами»

Экранная гей-субкультура просачивалась и распространялась по другим каналам — через британское внестудийное и американское независимое кино. Этот процесс активизировался в 1980—1990-е годы: его пиками стали фильм Стивена Фрирза «Навострите ваши уши» и творческая деятельность Дерека Джармена, а в Америке появился «Мой личный штат Айдахо» Гаса Ван Сента и ранние гротески Грегга Араки. Во Франции гей-тематику продолжил развивать Франсуа Озон, в Канаде — Джон Грейсон и Ксавье Долан. В программе берлинской «Панорамы» каждый год показывается не меньше десятка фильмов, посвященных секс-меньшинствам, а лучшим из них присуждается специальная премия «Плюшевый медведь». Однако и поныне ощущается резкая грань между маргинальными «тематическими» опусами и фильмами, пытающимися встроить гомоэротические сюжеты в общедоступный мейнстрим.

Тем не менее вода камень точит. На первом этапе гей-движения романтизировались и героизировались судьбы однополых любовников, а самые избранные объявлялись новыми мучениками эпохи СПИДа сродни христианским святым: такова идеология многих фильмов Джармена, и сам он остался в истории жертвой этого недуга. Сегодня эта тема — в каких-то своих составляющих — утратила остроту, и, скажем, умирающий от СПИДа Либераче особого сочувствия не вызывает: в конце концов, он выбрал эту порочную жизнь со сменой любовников и анонимным сексом — и за нее расплатился. Гораздо актуальнее для гей-движения другие сюжеты: легализация однополых браков и право на усыновление детей. Секс-меньшинства не настаивают больше на своей исключительности — напротив, они хотят вписаться в общий консервативный ряд: брак, семья, дети...

Поэтому история Либераче воспринимается как казус, феномен, чуть ли не анекдот. Этой установке отвечает и аккуратная ретростилистика картины. «За канделябрами» подтверждает характеристику Содерберга как образцово-бесстильного режиссера, готового адаптировать любой стилевой канон. В данном случае он берет за основу безвкусие 1970-х — самого эклектичного десятилетия XX века. Изжитый романтизм и драматизм 1960-х накладывается на панораму гедонистического общества, противоречивые завоевания сексуальной революции встраиваются в идеологию нового консерватизма — и это, как ни странно, напоминает наше время, которое потомкам тоже, вполне вероятно, покажется уродливым и карикатурным.

АНТОН ДОЛИН

Укусить, уснуть

«Выживут только любовники»
Only Lovers Left Alive
Автор сценария, режиссер **Джим Джармуш**
Оператор **Йорик Ле Со**
Художник **Марко Биттнер Росснер**
Композитор **Йозеф ван Виссем**
В ролях: **Том Хиддлстон, Тилда Суинтон, Миа Васиковска, Джон Хёрт, Антон Ельчин и другие**
Recorded Picture Company, Pandora Filmproduktion, Faliro House Productions
Великобритания — Германия — Франция — Кипр — США
2013

О любви — о чем же еще он снимает? Есть ли тема более подходящая для нежного, тонкого, меланхоличного Джима Джармуша? На расстоянии кажется, что нет. А приблизишься — диву дашься: о любви-то Джармуш всегда молчал.

Эхо любви, ее последний смазанный аккорд, расставание: «Отпуск без конца» (перед отъездом попрощайся), зачин «Вне закона», вторая и третья новеллы «Таинственного поезда», ностальгический вояж престарелого Дон Жуана по бывшим возлюбленным в «Сломанных цветах». А в «Псе-призраке...» и того меньше — просто старый снимок с безвестной девушкой на стене хибары героя-одиночки.

Или другое, как в «Мертвеце»: любовь, которая кончилась, не успев начаться, прерванная одним выстрелом. А может, не начиналась вовсе? Скользнув взглядом по Обнаженной, Одиночка в «Пределах контроля» не расстегнет даже верхней пуговицы на рубашке. Если был намек — как в «Страннее, чем рай», — то намеком ограничился: застенчивый Эдди смотрел-смотрел на независимую Еву, да так и не решился позвать на чашку кофе. Должно было пройти еще двадцать лет и с десяток фильмов, чтобы рядом с одинокой Евой появился свой Адам и Джармуш наконец созрел для своей первой love story, вдобавок с говорящим названием, чтоб не ошибиться: «Выживут только любовники».

Адам и Ева — влюбленные (конечно, именно так следовало бы перевести lovers из названия фильма), хотя женаты тыщу лет и как минимум трижды. У них все не как у людей, ведь они вампиры. Джармуш, однако, снимал в первую очередь фильм о любви, вампиризм в нем лишь концептуальная аранжировка. К примеру, не менее важен тот факт, что оба героя, как и оба актера, — англичане. И если раньше в фильмах Джармуша встреча-

лись влюбленные, то непременно были нездешними: пара чудаков итальянцев в картине «Вне закона», пара туристов-японцев в «Таинственном поезде». Влюбленные — всегда иностранцы, немного инопланетяне в прагматичной вселенной. У них иной состав крови, как у вампиров.

Необходимый парадокс любой хорошей истории любви в том, что ее герои должны быть и счастливы, и несчастны одновременно. Адам и Ева Джармуша вместе целую вечность, буквально, — и не продержались бы так долго, не будь счастливы друг с другом. Именно потому по воле судьбы и автора они, как положено хрестоматийным влюбленным, разлучены: он — в Детройте, она — в Танжере. И заодно — гонимы. Раз вампиры, то живут только ночами, страшатся чужаков, скрывают свое непрочное счастье от мира. Но чем в этом отношении вампиры так уж сильно отличаются от любых других влюбленных? Их ночи прекраснее наших дней.

Ночью, а действие фильма происходит исключительно в темное время суток, все вампиры черно-белы: подобно ранним картинам Джармуша, подобно ему самому — режиссеру в черном с ранней сединой. Адам (Том Хиддлстон, поднаторевший в роли сверхчеловека после «Тора» и «Мстителей», где играл бога огня и лжи Локи) — темноволосый рокер-одиночка, всегда одет во все черное, лишь на шее висит кулон в виде белого черепа. Ева (Тилда Суинтон, в последних трех фильмах верная соратница Джармуша и его близкая подруга вне кино; в частности, помогала ему в записи последнего гитарного альбома) — светловолосая и светлоглазая библиофилка, всегда носит молочно-белую одежду, лишь на запястье браслет с украшением в виде черного черепа. Его черное с белой точкой, ее белое с черной точкой — Инь и Ян, нераздельное единство кажущихся противоположностей.

Сперва они порознь, затем воссоединяются, чтобы уже не расстаться. Впрочем, по первым же кадрам ясно, что жить друг без друга они не в состоянии, так что имеет ли смысл говорить об интриге? Внутренняя гармония отношений Адама и Евы не допускает иного конфликта, чем перманентный, многовековой конфликт с окружающей реальностью. Заранее смирившись со своим проигрышем в этой партизанской войне, они бегут с места на место, благо мир полон прекрасной музыки и архитектуры, поэзии и драматургии, живописи и науки, способных искупить любые неудобства, и кровь худо-бедно бежит в венах вырождающегося человечества, так что серьезных перебоев с питанием тоже не предвидится. Адам и Ева играют в шахматы (уже зная, кто победит), путешествуют, беседуют. Просто лежат рядом на одной постели, невинные и беспечные в своей наготе, будто вокруг прежний Эдем. А иногда разнообразят быт: изобретут мороженое из крови и радуются, словно дети.

Джармуш не то чтобы застенчив — он, во-первых, однолюб, подобно Адаму и Еве (в финальных титрах традиционно нашлось место для упоминания спутницы его жизни Сары Драйвер), а во-вторых, стремится к цельности, как киллер из «Пределов контроля». Эротический инстинкт отвлекает, дробит жизнь на мелкие фрагменты, не позволяет сконцентрироваться на главном; любые отношения зыбки и ненадежны, а любовь должна быть вечной, абсолютной, бескомпромиссной. Основополагающей, как любовь тех самых первых Адама и Евы, у которых попросту не было выбора.

Или все-таки был? Каббалистические апокрифы рассказывают о первой жене Адама — непокорной воле мужа Лилит, позже убивавшей младенцев и издевавшейся над слабовольными мужчинами во сне. Ее воплощение в системе координат, предложенной Джармушем, — сестра Евы по имени Ава (Миа Васиковска; сделать из кэрролловской-бёртоновской Алисы вампира — остроумное решение), которая врывается сначала в сны влюбленных, а затем и в их уютную детройтскую берлогу. От уюта остаются рожки да ножки: Ава опустошает запасы питания, вытаскивает родственничков на рок-концерт, а в довершение всего «выпивает» Иена — менеджера и поставщика Адама. Единственный смертный из числа персонажей фильма одновременно и младенец, и слабовольный мужчина, идеальное воплощение которого Джармуш нашел в инфантильном Антоне Ельчине.

Все стереотипы вампирской культуры Джармуш собрал в одной героине, поживотному неумеренной, витальной и опасной, но не способной на чувства. Адам и Ева стремятся питаться исключительно искусственной кровью, тогда как Ава

практикует неумеренный вампиризм по старинке, хотя и у нее крутит живот после порции крови человека из рок-индустрии. Тем не менее, испортив всем настроение, злополучная Лилит исчезает без следа. Она вынудила героев скрыться и все-таки не нарушила их внутреннего равновесия, так и не стала угрозой их любви. Адам и Ева бегут из Детройта в Танжер, однако от перемены мест ничего не изменяется.

Да и чему меняться? Круговое движение бесконечно. В первых же кадрах вертится в космосе Земля, крутится на проигрывателе пластинка из обширной коллекции Адама, кружатся в объективе камеры застывшие влюбленные. Вместо сюжета Джармуш предлагает ситуацию, космогонию в миниатюре. Мир населяют два вида разумных существ: вампиры и зомби. Вампиры — не только и не столько те, кто живет по ночам и питается кровью; вампиры — те, кто создал великое искусство и науку, за что награждены или прокляты бессмертием. Зомби — все остальные, считающие себя людьми; среди них встречаются и симпатичные экземпляры вроде дружелюбного Иена, но что о них скажешь? Ну разве что это: «Что за мастерское создание — человек! Как благороден разумом! Как беспределен в своих способностях, обличьях и движениях!..» — шутливо цитирует вампир, и мы угадываем финал цитаты: «Краса вселенной! Венец всего живущего! А что для меня эта квинтэссенция праха?» Недаром, как выясняется по ходу дела, Адам едва не стал прототипом Гамлета.

Не до конца ясно, считать ли всех друзей и кумиров Адама и Евы (от Сервантеса до Джека Уайта) по умолчанию вампирами или все-таки элитой зомби? Тем не менее на уровне идеи Джармуш выражается более чем внятно. Милые его сердцу герои — тот самый подпольный интернационал, члены которого — Блондинка, Гитара, Скрипка, Молекула — организовывали убийство правящего миром бизнесмена-американца в «Пределах контроля». Они всемогущи и бессмертны; что ж, назовем их вампирами. Их единственная власть определена силой воображения; очевидно, та же сила дает и столь редкую способность любить.

Продолжая идейную линию предыдущей картины, Джармуш радикально меняет язык и палитру. Холодную ироничную аналитику сменила теплая камерная интонация. Формалистические изыски Кристофера Дойла забыты; новый оператор Йорик Ле Со балансирует на грани интимного хоум-видео, не брезгуя намеками на съемки камеры наблюдения. Тот фильм интриговал герметичным детективным сюжетом — криптографические изыски этого не предполагают неожиданной развязки, двигаясь, скорее, в сторону своеобразной лирической энциклопедии. Отсюда и постоянное использование Адамом и Евой латыни, универсального праязыка, служащего для наименования растений, животных и грибов.

Прежде Джармуш использовал в каждом фильме две-три исторические или культурные референции, знакомство с которыми помогало глубже понять авторский замысел: Уильям Блейк и Кафка в «Мертвеце», Элвис Пресли и Чосер в «Таинственном поезде», Акутагава и Ямамото Цунетомо в «Псе-призраке...». «Выживут только любовники» расширяет информативную базу до горизонта, требующего нечеловеческой эрудиции. Здесь звучат Motown и гаражный рок, рокабилли Чарли Фезерса и похоронная музыка Уильяма Лоуза. Здесь читают Ариосто и Беккета, «Приключения капитана Гаттерраса» и «Бесконечную шутку». Здесь обсуждают теории Эйнштейна и Коперника, оплакивают судьбу Пифагора и вспоминают о Дарвине. Здесь полагается знать специфику альтернативной музыкальной сцены Детройта и историю литературной жизни Танжера: с культурной географией у Джармуша особенные отношения, для него кинематографическая Мекка Америки Лос-Анджелес — «столица зомби», не более.

Идеальный зритель этого фильма должен навскидку знать, какая именно Мэри носила девичью фамилию Уолстонкрафт. Ему полагается хотя бы усмехнуться, услышав, как Ева бронирует авиабилет на фамилию Фибоначчи (когда летит в Детройт одна), а потом, уже вместе с Адамом, на имена Стивена Дедала и Дейзи Бьюкенен. И уж, конечно, идеальный зритель должен понимать, почему персонажа Джона Хёрта, престарелого англичанина, живущего в Танжере на задворках легендарного литературного кафе «Тысяча и одна ночь», зовут Кит Марло и почему у этого джентльмена столько горечи вызывает любое напоминание о его произведениях — тех, которые наивное человечество приписывает «безграмотному зомби»

«Выживут только любовники»

(портрет оного, испещренный ножевыми ранениями, висит на стене, и в нем-то, наверное, даже зомби опознает Шекспира). А поняв все это, следует не удивляться тому, что Адам не довольствуется амплуа принца датского: переодевшись в костюм доктора, он нацепляет бейдж с надписью «dr. Faust», а потом — поступательно — принимает псевдонимы докторов Калигари и Стрейнджлава.

У вас нет шансов понять даже половину всех семантических отсылок и цитат — а если когда-нибудь по этому фильму напишут путеводитель и вы будете справляться с комментариями по ходу просмотра, это начисто убьет удовольствие. Замкнутый круг; замкнутый автором намеренно. Подобно шифру из «Пределов контроля», этот код не рассчитан на расшифровку зрителем. Секретный язык влюбленных, вся магия которого развеется при попытке в нем разобраться, зарифмован с вампирической конспирологией; старик Марло не имеет права признаться, что написал «Ромео и Джульетту», Адам не хочет говорить вслух о том, что подарил Шуберту адажио для струнного квинтета (меломан Джармуш, крайне редко использующий в своих саундтреках классику, уже включал эту тему в «Пределах контроля»). Когда ближе к финалу герои случайно слышат в танжерском кафе выступление прекрасной молодой певицы, Ева сулит ей большое будущее, на что Адам хладнокровно отвечает: «Надеюсь, нет — она слишком хороша для успеха». Как, добавим, и все вампиры. Мы же — зомби, не приглашенные в их избранный круг. Потому вампиризм столь волшебен и необъясним для нас.

И все-таки точка пересечения есть. Лишенные поставщиков искусственного питания, Адам и Ева смотрят, как в зеркало, на пару счастливых марокканских влюбленных — прежде чем укусить их. «It's so fifteen century!» — но инстинкт берет свое. Не убийство, но обращение; укус как подарок, приобщение к вечности. Да, в этой энциклопедии значится одна словарная статья, равно понятная и вампирам, и зомби. На букву «Л». При всей запутанности и информационной перегруженности этот фильм — история (одной конкретной) любви, плавно перерастающая в историю Любви (как таковой), свое ви́дение которой Джармуш излагает на нескольких уровнях.

Для него любовь — это равенство. Потому с таким презрением влюбленные смотрят на Аву, осуществляющую классический потребительский сценарий — обольщение и последующее выпивание человека. Адам — негатив Евы, Ева — негатив Адама, они — зеркальные отпечатки друг друга.

Для него любовь — это творчество. Адам — мультиинструменталист, теневая звезда подпольной музыки, у дверей жилища которого постоянно тусуются юные зомби-фанаты. Нет сомнения, что тягучий романтический минималистский построк Адама — о любви. Сам Джармуш, впервые включивший свои музыкальные экзерсисы в составе группы Bad Rabbit в саундтрек «Пределов контроля», писал к «Выживут только любовники» оригинальную музыку вместе с уже новым

своим коллективом SQURL (теоретически придуманным и поименованным еще в «Кофе и сигаретах», а теперь наконец воплощенным в реальность) и голландским лютнистом-экспериментатором Йозефом ван Виссемом, с которым они выпустили в прошлом году сразу два совместных альбома.

Причем творчество прикладное, рукотворное, материальное. В виртуальном мире двадцать первого столетия вампиры Джармуша — последние приверженцы физической реальности (в отличие, скажем, от метафизических кровососов из постмодернистских романов Виктора Пелевина). Адам сочиняет не у компьютера или миди-клавиатуры, он играет на старинных гитарах, которые ему поставляет вездесущий Иен, а записывает музыку исключительно на пленку или винил: еще одна манифестация хрупкости вампиров. Когда Ава спрашивает Адама, можно ли загрузить его музыку, он моментально отвечает «нет». Как для Питера Пэна поцелуй был материализован в наперсток, для вампиров любовь звучит как редкий и драгоценный инструмент — лютня, которую Ева преподносит в подарок Адаму в самый тяжкий час. Но и смерть для вампира — не абстракция, а конкретный предмет, пуля из тяжелого дерева, которую Иен изготавливает на заказ, специально для перманентно суицидального Адама.

А еще любовь — это познание. Собираясь в путешествие, Ева заполняет два саквояжа исключительно старыми томами. По прибытии в пункт назначения она набивает ими холодильник: пища духовная и есть пища насущная, другой не требуется. Адам с невыразимым презрением отзывается о новейших технологиях — в отличие от жены, у него нет даже мобильника и электронной почты (в точности, как у самого Джармуша), — зато в подземном резервуаре во дворе спрятаны антенны, получающие энергию непосредственно из космоса. К вампирскому канону — потребление крови, боязнь дневного света, вход в дом по приглашению и т.д. — Джармуш добавляет новую деталь: перчатки на руках Адама и Евы, делающие их похожими на лабораторных ученых. Недаром и та кровь «негативной группы ноль» из контейнеров, которую потребляют герои, — результат сложных научных экспериментов, а не тривиального насилия.

Да, разумеется, любовь — это еще и научный феномен. Адам раз за разом рассказывает Еве о своей любимой теории Эйнштейна — об идентичных частицах-близнецах, которые притягиваются друг к другу даже на расстоянии в несколько световых лет. Любовь нарушает законы физики, поскольку любовь — это бессмертие. Говоря об источнике вдохновения для сценария, Джармуш вспоминал об опубликованных посмертно «Дневнике Адама» и «Дневнике Евы», атеистических памфлетах Марка Твена. Строго говоря, ничего общего у фильма с этими забавными очерками нет — кроме одного: ощущения отмененного времени, отрицающего сам принцип «начала времен» и тем более их конца.

«Сегодня пасмурно, ветер с востока, думаю — мы дождемся хорошего ливня... Мы? Где я мог подцепить это слово?» — рассуждает первый человек в самом начале своих записок. Парадокс очевиден: когда мир только создан, откуда у его разумного обитателя появятся слова и мысли для его описания? А если и понятия об окружающем мире, и словарь, и даже чувства уже даны человеку, как смириться ему с мыслью о конечности бытия? Однако преодолеть эту конечность возможно лишь в том случае, если ты не один, если рядом с Адамом появляется Ева, а «я» сменяется пока еще непонятным «мы».

Джармуш не дает понять, откуда взялись вампиры. Действительно ли они древнее людей или всего лишь украли у тех свои имена? Обратил ли каждого из них кто-то своим укусом? Вампирами рождаются или становятся? Все это неизвестно, но и решительно не важно, поскольку вечность безразлична к этимологии. Все, что происходит, уже было и еще будет. «Они уже начали воевать за воду?» — спрашивает Адам, а Ева отвечает: «Нет, пока еще воюют за нефть, за воду воевать начнут после». Они бодрствуют ночью, пока люди спят. Они спят днем, пока люди истребляют друг друга, и это кажется им сном. Зомби-апокалипсис не имеет начала и конца, он происходит постоянно, здесь и сейчас. Рожденные и гибельные живут и умирают, лишь смутно подозревая о главной тайне: выживут только влюбленные. Смерти не имущие.

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

В бой идет один старик

Он ковыляет по обочине автобана. Долговязый недотепистый старикан в байковой рубашке. Чешет на слабых ногах из Монтаны в Небраску. Из Биллингса в Линкольн. Каких-то полторы тысячи километров. В кармане идиотская рекламная листовка, сулящая баснословный выигрыш. Вуди Грант идет «обналичить свой миллион». Тут даже не до смеха: папаша съехал с катушек. Это ясно и полицейским, которые его подбирают, и сварливой жене, и взрослому сыну. Упрямого маразматика возвращают в дом, а он снова уходит... Приходится сыну, оторвавшись от продажи электронных товаров, отправиться с папашей в вынужденное путешествие.

В прессе Александра Пэйна нередко называют флагманом нынешних независимых. Он неоднократный номинант на премию Film Independent Spirit Awards. Но, по сути, Пэйн олицетворяет собой перекресток между студийным кино и независимым. Работает с большими кинокомпаниями. При том что и в рамках студийной системы Пэйн обеспечил себе относительную суверенность — вожделенное право на «окончательный монтаж». Студии пришлось смириться с тем, что фильм будет черно-белым (за это бюджет усох до скромных 10 миллионов долларов). Черно-белая стилистика — оммаж старому американскому кино, тому самому, что любит и сам Пэйн, и его поживший герой. Правда, в договоре был пункт об обязательном привлечении звезды. Неуправляемого и эксцентричного старого пьянчугу могли бы сыграть Николсон, Дюволл, Форстер или Хэкмен (на него-то режиссер и рассчитывал, но актер окончательно порвал с профессиональной карьерой).

Согласитесь, это были бы разные картины. Пэйн, для которого кастинг играет первостепенную роль, остано-

«Небраска»
Nebraska
Автор сценария **Боб Нелсон**
Режиссер **Александр Пэйн**
Оператор **Федон Папамихаил**
Художник **Джей Деннис Вашингтон**
Композитор **Марк Ортон**
В ролях: **Брюс Дёрн, Уилл Форт, Джюн Скуиб, Боб Оденкёрк, Стейси Кич и другие**
Bona Fide Productions, Montana Film Office
США
2013

вился на Дёрне. И не прогадал. В отличие от самоигрального Николсона, который слишком ярко расцветил-украсил бы скромное черно-белое кино, не вписался бы в продуманно подлинную некиношную массовку американской глубинки, Брюс Дёрн здесь «свой среди своих». У актера природное свойство растворяться в среде. Сохранить стертое, прожженное солнцем, «настоящее» лицо среднего американца, при том что он работал с Хичкоком, Копполой и Тарантино. В общем, что и говорить, семидесятисемилетний Дёрн красиво завершает актерскую карьеру, работа оценена «Пальмой» за лучшую мужскую роль. А ведь Спилбергу и его жюри было из чего выбирать. Одно только самоотверженное возвращение в кинематограф в роли нетрадиционного гения шоу-бизнеса Майкла Дугласа чего стоило — настоящий фейерверк.

Но ошибаются и те, кто полагает, что Пэйн игнорирует голливудских звезд. Снимая Риз Уизерспун, Николсона, Клуни, он работает точечно. И это нисколько не отменяет его пристрастия к натурщикам, играющим самих себя: полицейские — полицейских, бармены — барменов, почтальоны — почтальонов. Выигрышным билетом для фильма «Небраска» становятся не слишком засвеченные высококлассные профи. Имею в виду даже не Дёрна — Гранта, а недооцененную Джюн Скуиб, сыгравшую жену героя, сквернословку, не чурающуюся обсценной

«Небраска»

«Небраска»

лексики, чихвостящую почем зря своего допотопного муженька. Непостижимым образом соединяющую вздорность с нежностью, грубоватость со страхом потери когда-то постороннего, ставшего родным.

Пэйн верен любимому жанру — семейному роуд-муви с привычным для подобного американского кинопутешествия багажом клише: бывшие чужими друг другу родственники обретут близость и понимание; дорога окажется важным жизненным опытом, раскрывшим смыслы и жизненные горизонты; произойдет переоценка семейных ценностей, собственно семья и окажется подлинным выигрышем.

Подобные семейные роуд-саги критики определяют слоганом «Позвоните родителям». И можно было бы об этом фильме напрочь забыть, но есть в безыскусной картине Пэйна какое-то живое очарование. Во всяком случае, в просто и внятно сложенной истории напрочь отсутствуют фальшь и натужность. Как известно, Пэйн умен и хорошо образован: после Стэнфорда, где он преуспел в испанском и истории, он доучился до магистра искусства кино и телевидения (неоднократный обладатель «Оскара» за сценарий, у «Небраски» тоже неплохие шансы на разные номинации).

В своей трагикомедии Пэйн охотно играет с самыми расхожими американскими мифами. Например, про «каждого простого американца, могущего стать миллионером!». Всего и делов-то — добраться до Небраски. Простодушный герой упрямо верит в судьбоносный выигрыш, готов пешком топать за счастьем и семейным благополучием. Так паломник стремится к святым местам. Но разве американская мечта о том, что жизнь непременно должна «стать лучше, богаче, полнее», воспетая великим кинематографом XX века, не одна из несокрушимых «детских» святынь общества? Играя с мифами, Пэйн наделяет их эксцентрическим содержанием, всерьез смешивает с иронией. Миф об американской глубинке, хранящей подлинный дух Америки, также низвергнут с символического пьедестала. На родине Гранта, куда заводит его «путь к миллиону», живут его соотечественники, отталкивающие и вполне себе симпатичные, желающие нажиться на гипотетическом выигрыше товарища, с его помощью как-то если не улучшить, то наполнить интересным событием собственную скудную жизнь. Ради этого они готовы обмануть или припугнуть нечаянного «миллионера»?

Пэйн из поколения режиссеров-индивидуалистов 90-х. Он непременно сам (порой в соавторстве) пишет сценарии, в которых делает ставку не столько на пружину интриги, сколько на героев, всегда оригинальных, при этом словно выхваченных фотокамерой из гущи жизни. «Небраска», как и «На обочине», — дорожная история, приключившаяся с парой лузеров: двое немолодых муж-

чин — любимый режиссерский «коллектив». Обочина (sideways — странствие окольными путями) — место прописки чуть ли не всех пэйновских героев. К тому же режиссер мастер рассказывать именно семейные истории (вспомним «Потомков», в которых Джордж Клуни играет примерного семьянина). Его излюбленные темы — одиночество среди людей («О Шмидте»), в кругу семьи (те же «Потомки»). Есть в «Небраске» и тема третьего возраста, показавшаяся одним из лейтмотивов каннского смотра. Пэйн делает кино и про способность сохранить достоинство в немощи. Впрочем, для него возраст — понятие стабильно-кризисное: просто у среднего, раннего, старшего возраста свои вывихи, переломные моменты. Эти моменты «привычных вывихов» интересуют режиссера.

Черно-белая стилистика не только ностальгия по старому кино, но и цвет эпохи депрессии. Путешественники из ниоткуда в никуда пытаются обрести себя в ускользнувшем прошлом — в потерянных друзьях, мелькнувших и исчезнувших привязанностях. Нащупать почву смысла. Ну не для приобретения же компрессора ты родился и не исключительно для продажи электротоваров. В фильме есть перекличка с «Дорогой в никуда» Монте Хеллмана — тема связи с прошлым через тех, кто умер. Своих друзей, живых и ушедших, Грант и его женушка вспоминают живо и, как кажется, бестрепетно: в кабачке, в семейке уродливых родственничков, на кладбище. От этих обыденных, мрачно-веселых воспоминаний веет безвозвратной потерей — не только молодости, но собственной быстротечной жизни. Их странствие — движение внутри лимба, пространства для потерянных душ, ищущих пристанища между адом каждодневности и раем неосуществленной мечты. Вояж становится прощанием с давними друзьями, могилами предков, с жизнью.

Вместо большого куша жизнь покажет кукиш. На старикана в финале напялят дурацкую бейсболку с язвительной надписью «Победитель». По сути, дурацкий колпак. А кто он, как не наивный клоун, шут. Но, как говорил Шекспир, виноваты не мы, это долгая холодная ночь превращает нас в шутов и сумасшедших.

А еще Пэйн — известный мастак вкраплять чеховские интонации в гротескные диалоги, язвительные скетчи, комические сценки. Как возвращение отцу его компрессора, который приходится украсть, который оказывается чужим и который приходится возвращать незаметно. Но разве весь этот идиотизм не лучшее признание в сыновней любви?

Главная претензия к неброской «Небраске» — отсутствие новизны. Сюжет, идея, форма, стилистические решения — все уже обкатано мировым кинематографом, да и для самого Пэйна не является открытием. Все это было, было. Ну и ладно. Сочтем «Небраску» приличной тихой картиной, позволившей еще раз поразмышлять о насущном. К тому же кинематографический «верняк» по-прежнему работает. Пэйн — регулярный участник первоклассных форумов. Сохраняя ореол относительной независимости, получает «Оскары». А «скучная история» его последней картины нечаянно выявила схожесть не мифического, но среднего американца с русским. Черту, которую точно подметил Чехов. Оказывается, они, как и мы, больше любят мечтать и вспоминать, чем жить.

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Изабель в тени Адель

Каннский фестиваль вольно или невольно выдвинул на авансцену тематику секс-меньшинств. Скажем, появление в конкурсе фильма «За канделябрами» не только дань профдостижениям Стивена Содерберга, Майкла Дугласа и Мэтта Деймона, но и поддержка гей-движения. В каком-то смысле это можно отнести и к «Жизни Адель» Абделатифа Кешиша, хотя ее высочайший художественный уровень не позволяет говорить ни о какой конъюнктуре.

И вот именно в этом же каннском конкурсе, в этом контексте оказывается новый фильм Франсуа Озона, одного из классиков гейской культуры, но парадоксальным образом он совершенно не вписывается в генеральную линию. Дело не только в том, что героиня картины гетеросексуальна, но и в полукомедийной, малоэмоциональной, иронично-отстраненной манере, в которой преподносится ее образ и ее история. Слегка имитируя Эрика Ромера, Озон разбивает действие на четыре времени года и снабжает каждую часть попсовой песенкой (надо сказать, не новый для него прием). Режиссер словно предостерегает: не принимайте показанное слишком всерьез, это всего лишь анекдот, комедия, шутка.

Между тем история достаточно болезненна и скандальна: речь идет о проституции несовершеннолетних и о трансгрессии как способе выхода из подросткового невроза. По идее этот сюжет должен состыковываться с проблематикой таких каннских фильмов, как «Эли» Амата Эскалante или «Элитное общество» Софии Копполы, где тоже показана психологическая и социальная деструкция молодых. Но фильм Озона, который называется «Молода и прекрасна» (в российском прокате «Всего 17»), словно намеренно и демонстративно лишен внутреннего драматизма и актуального месседжа. Его вряд ли

«Молода и прекрасна»
Joune & jolie
Автор сценария, режиссер **Франсуа Озон**
Оператор **Паскаль Марти**
Художник **Катя Вышкоп**
Композитор **Филипп Ромби**
В ролях: **Марина Вакт, Жеральдин Пайас, Фредерик Пьерро, Шарлотта Рэмплинг и другие**
Mandarin Films
Франция
2013

получится рассматривать с позиций социальной критики, так же как и чистой психологии.

У Озона над комплексом разных задач превалирует искусство стилизации. Он один из последних стилистов, обладающих вкусом и аппетитом к интерьерному, постановочному кино, что не мешает ему снимать на пленере — на излюбленном морском побережье. Начав как маргинал-провокатор, Озон быстро вплыл в мейнстрим. Делая по два фильма за сезон и мгновенно переключаясь с одной художественной частоты на другую, он дурачит зрителя циничными и часто искусственными сюжетами, что нисколько не мешает искренности и даже нравоучительности высказываний. Так складывается цепь озоновских «моральных историй». По сути, перед нами и впрямь наследник Эрика Ромера, хотя тот, узнав об этом, вероятно, перевернулся бы в гробу.

В новой картине Озон демонстрирует свой вуайеристский стиль, всегда балансирующий на грани меланхолии и пошлости, но никогда не скатывающийся в последнюю. Эту тонкую грань режиссер предъявляет уже в первой из четырех новелл фильма — «Лето». На поверхности — плоское «пляжное кино». Выезд буржуазной семьи на морской курорт. Юная Изабель крутит роман с немецким сверстником; вместе с младшим братом Виктором она решает, что этим летом должна лишиться девственности с помощью «тевтонского рыцаря», и следует своему плану. Родители — мамаша и отчим — заняты друг другом и понятия не имеют, чем на самом деле живут и дышат их дети.

Все это происходит на фоне каникулярного быта, в котором Изабель отведена роль героини-модели, а Виктору — функция вуайера. Он разглядывает в бинокль свою загорающую на пляже красавицу сестру и подсматривает за послеобеденным отдыхом обитателей дома. Изабель мастурбирует, лежа на подушке, и, похоже, испытывает гораздо больше эмоций, чем в назначенный момент лишения девственности. От пугающей банальности и опасной вульгарности эти

«Молода и прекрасна»

сцены избавляет лирический флер, которым ухитряется их окутать Озон: брат и сестра как будто заглядывают за черту запретного, в манящую взрослую сказку.

Потом наступают «Осень», «Зима», «Весна». За двенадцать месяцев, в течение которых камера отслеживает жизнь героини, она превращается из инфантильного существа в «женщину с прошлым». Для этого ей, студентке литературного отделения Сорбонны, приходится повторить подвиги бунюэлевской «дневной красавицы», то есть, к ужасу своего окружения, стать проституткой на полставки. При этом она не пользуется ничьими услугами: сама открывает веб-страницу, берет псевдоним Леа и находит клиентов с помошью эсэмэсок. Только внезапная смерть одного из них выносит секрет наружу, причем характерна реакция родителей Изабель: отчим возмущен сексуальной эксплуатацией падчерицы, а выбитая из колеи мать предлагает дочери в качестве лекарства... шопинг-тур в Лондон. На самом деле в жизни Изабель — Леа нет ни совратителя, ни сутенера: она выбрала этот путь сама, как и героиня «Дневной красавицы», инстинктивно протестуя против фальшивой морали своего класса. Ее не мотивируют материальные интересы: заработанные купюры девушка даже не пускает в ход, а просто складывает в шкаф.

Другая причина, ведущая героиню на путь порока, — атрофия чувств. На этом пути Изабель ждет встречи с самой собой, ищет идентичность, которую не сумела обрести в первых сексуальных опытах. Ей нужен адреналин, а в буржуазной жизни, которую с мягким, но настойчивым сарказмом показывает Озон, его днем с огнем не сыщешь, даже если на уроках литературы будешь страницами цитировать стихи Рэмбо.

Уроки литературы, которые посещает Изабель, напоминают нам о другой студентке — Адель из картины Кешиша. Та тоже изучает пьесы Мариво и роман Шодерло де Лакло. Но действительно изучает, проецируя эти уроки на собственную жизнь. Изабель не способна их воспринять, она не умеет учиться на чужих ошибках и должна совершить свои. Опыт Адель — горячий, чувственный; Изабель фригидна и распространяет холодок на всю картину, что во многом объясняет тот факт, что она осталась в тени фильма Кешиша.

В свое время, сыграв в «Дневной красавице», вошла в иконографию мирового кино Катрин Денёв. Спустя много лет она блеснула в двух фильмах Франсуа Озона, специалиста по женским образам и любимца французских актрис. Марина Вакт, играющая Изабель с присущей моделям трогательной хрупкостью и непроницаемым лицом, превращается в руках режиссера в настоящую звезду. А ближе к финалу Озон готовит ей встречу — нет, не с Денёв, это было бы уже чересчур, а с Шарлоттой Рэмплинг в роли вдовы умершего клиента Изабель. Две женщины, молодая и пожилая, быстро находят общий язык и даже ложатся в постель. Но Озон и здесь дурачит публику: это совсем не то, что вы подумали.

ИГОРЬ СУКМАНОВ

Le plaisir

Каннский кинофестиваль под редакцией Тьерри Фремо познал мгновения фанфар и поражений. На первый взгляд кажется, что он нисколько не поступился формулой гениального Жиля Жакоба и что по-прежнему высокое искусство удачно соседствует со зрелищным мейнстримом. И что милые сердцу авторы, как и в прежние времена, в чести и что путь в высшую лигу (главный конкурс) открыт для новых имен и лежит через селекцию «Особого взгляда» и прочих престижных секций фестиваля... Все как встарь, и все же каннский пейзаж претерпел неуловимые метаморфозы. Еще не так существенно, но все же абсолютизм вкуса уже не возводится в десятую степень, и вместо былых восторгов и бурных споров по поводу кино все больше в воздухе витает сомнений вокруг программ. И хотя, как мы стараемся себя убедить, подпорченный конкурс в итоге оказался все же спасен вердиктом жюри, это как-то не особенно утешает.

Конечно, можно оправдать посредственный конкурс, сославшись на неурожайный год, но тенденция такова, что козырные тузы режиссерских имен все чаще оборачиваются крапленой картой. Канн заметно охладевает к неистовому Ларсу фон Триеру и спешит отречься, оградить себя от его радикальных выходок, допущенных с прессой. Да разве такое можно было представить себе в жакобовскую эру, когда ради своенравного датчанина демонстративно ломались все правила?! Да, спустя год Канн смилуется над «блудным сыном» и пообещает вновь взять его под свое крыло. Но столь важный жест отдает поразительным равнодушием к авторскому таланту. В нем чудится сплошная меркантильность. Но если не фон Триер, то кто на замену? Неужели это другой датчанин Николас Рефн? Его с таким жаром

«Венера в мехах»
La Vénus à la fourrure
По пьесе Дэвида Айвза и роману Леопольда фон Захер-Мазоха
Автор сценария, режиссер **Роман Поланский**
Оператор **Павел Эдельман**
Художник **Брюно Виа**
Композитор **Александр Деспла**
В ролях: **Эммануэль Сенье, Матье Амальрик**
R.P.Productions, A.S.Films, Monolith Films
Франция — Польша
2013

прочат в элиту, что впору попасться на этот крючок. Однако разъедающая пустота его очередного опуса заставляет пережить приступ острой тоски по «искре божьей» и как-то вдруг отчетливо узреть зияющую лакунами лунную поверхность каннского контента — поле выстраданного искусства.

Итак, все те же мастера, все тот же принцип дерзкого смешения искусства для избранных с культурными фильмами для масс, но кино выходит иное. Оно все больше делается с оглядкой на ожидаемый результат. В нем все учтено заранее, и вы почти безошибочно считываете лежащий в основе алгоритм актуальной темы, искусства, авторской индивидуальности. Смотрим новые фильмы Эскаланте, Фархади, ван Вармердама или Джармуша с чувством равнодушия, пугающим нас самих. Мы просто отмечаем, как один пытается стать еще более радикальным, другой усложняет витиеватость гуманистического посыла, у третьего ситуации все более абсурдны, а ирония четвертого обостренно меланхолична. Зато куда-то ускользают чувственность и трепет, и вместо них перед нами предстает физически тренированное тело, качественный продукт, безошибочно потакающий вкусам культурной прослойки зрителей, которые ориентируются на интеллектуальные колонки в тиражируемых глянцевых изданиях.

О том, что искусство кино медленно, но неумолимо трансформируется в товар, свидетельствует еще одна любопытная традиция, заявившая о себе недавно в Канне. Фестивальные старожилы помнят знаменитые возгласы «Рауль!», сопровождавшие начальные титры фильма с долгим и томительным перечнем компаний-производителей. Имел ли этот возглас отношение к знаменитому Раулю Руису, теперь не так важно. Скорее, это было знаком особого предвкушения — знакомства с фильмом под стать руисовскому, от которого можно ожидать чего угодно — провала или успеха. Это был особый язык иронического обожания-подтрунивания над интеллектуальной природой фильма. Теперь уже никто не поминает бедного Рауля, но традиция переросла в предмет нового культа. Каннский зритель аплодирует начальному титру с названием дистрибьюторской компании. Он заранее считывает фильм, убедившись, что за его судьбу на рынке отвечает Wild Bunch или Memento, MK2, Celluloid Dreams или The Match Factory — гаранты фестивального качества, прокатчики-производители и одновременно декларанты интернациональной моды.

И не случайно все чаще можно слышать, что «Золотая пальмовая ветвь» в руках Абделатифа Кешиша — это прежде всего победа компании Wild Bunch, обошедшей своих менее везучих конкурентов и удачно угадавшей художественную конъюнктуру дня. А вот и следствие подобного подхода: широкий зритель увидит сокращенную версию «Жизни Адель», подвергнутую по требованию самого автора стилистической правке, лишенную «шероховатостей и длиннот» оригинала, идеально подготовленную к международному прокату. Но даже если изменения пойдут на пользу фильму, в любом случае это будет другой фильм. Потому что, и в этом я не сомневаюсь, он будет обязательно «окультурен» титрами (вступительными или завершающими — здесь уже не важно) и, таким образом, лишится своего глобального обаяния или, если хотите, принципиального авангардизма. Смысла, по сути. Каннский вариант картины Кешиша не имел никаких заставок — он начинался и обрывался сам по себе, визуально давая почувствовать, как реальность именно что *вторгается* в кино. Это был своего рода радикальный жест, продвигающий дальше идею тотального уничтожения стенок между воображаемым и действительным, драмой и документом, игрой и существованием. Это вторило жизни, и, главное, фильм и вправду принимал формы чистейшего глотка воздуха, вбирающего все подробности, дотошности, мелочи этого удивительного бытийного процесса. Фильм так и должен был вынести за скобки всякое авторство, всякое присутствие лицедейства и технологий, ибо такой «жертвой» он мог бы приблизиться к идеалу. Но нам с самого начала твердили, что это «кино с колес», что здесь важна мякоть содержания, а не оболочка и что в конечном итоге анонимному шедевру не быть. Кешиш, Леа Сейду, Адель Экзархопулос и, конечно, Wild Bunch будут впечатаны в титры, но не приведет ли это к тому, что вместе с водой выплеснут младенца?

«Венера в мехах»

Не случится ли то, что и здесь мы лишимся своего маленького удовольствия, которое стоит всей глобальности авторских запросов? Этот le plaisir, который управляет всеми кровотоками искусства, занимает в каннской программе все меньшее место. Но, к счастью, не выжит еще окончательно. Нам еще бывает несказанно хорошо в компании авторов, избегающих сальериевского пафоса, работающих с моцартовской легкостью без оглядки на тенденции и вкусы.

Один из таких редких даров Каннский фестиваль представил под занавес. Фильм Романа Поланского «Венера в мехах». Эта камерная картина не претендует на звание великой. Она не этапная ни для самого автора, ни для мировой киноистории. Но она обязательна к просмотру, ибо заряжена энергией и полна режиссерского энтузиазма. Конечно, Поланский мог, обратившись к классическому тексту Захер-Мазоха, претендовать на некий программный труд, эдакое итоговое высказывание на тему сексуальных и психических девиаций, на которые всегда был щедр его кинематограф. Однако он как раз счел нужным не идти на поводу ожиданий. Он не стал связывать себя обязательствами и предпочел абсолютную свободу — во избежание всякого рода сравнений себя с апологетом классика садомазохизма. Таким образом Поланский снял «Венеру в мехах», не вступая в полемику с ее автором, и при этом не стал рабом ее буквы. Его «Венера...» имеет косвенное отношение к классическому тексту, поскольку представляет экранное прочтение оригинальной пьесы Дэвида Айвза, которая, в свою очередь, так же вольна в обращении с первоисточником и больше работает с идеями, чем просто с текстом самого романа.

Всякая попытка сравнительного анализа непременно уведет в сторону. Поланский избегает такого рода критики — ведь тут он неуязвим. Этот скромный фильм режиссер снял ради своей жены Эммануэль Сенье. Он преподнес ей роль, преподнес полтора часа ежесекундного присутствия в кадре. Он продемонстрировал свое чувство — не сентиментальное и пошло-романтическое — чувство художника, влюбленного в свою модель. Он подарил ей радость лицедейства, возможность быть новой в каждой сцене, изображать простушку, блудницу, графиню, дьяволицу и богиню, подчеркивая в актрисе редкостное сочетание вульгарности и благородства.

Предоставив Эммануэль Сенье полный карт-бланш, Поланский позволил и себе принять слегка торжествующий взгляд соглядатая, сдобренный фирменным лукавством и самоиронией. Но, наблюдая за метаморфозами актерского мастерства, режиссер не умер в актрисе. Он остался ее демиургом, воспользовавшись своим уникальным даром творить магию кино.

Помимо Эммануэль в центре внимания режиссера оказывается и замкнутое пространство действия — крошечное помещение частного парижского театрика, которое трансформируется с той же частотой, с которой меняются ипостаси

«Венера в мехах»

героини «Венеры...». Здесь творческая одержимость Романа Поланского вновь превращает его в Ромека, восторженного студента Лодзинской киношколы, жадно постигающего азы кинематографической науки.

Изолированное пространство, минимум актеров и максимум кинематографа — перед юным школяром уже стояла такая задача. И в ранних короткометражках, включая «Толстого и худого», «Млекопитающих», и в знаменитом полнометражном дебюте «Нож в воде» Поланский добивался виртуозных результатов, выстраивая изощренные шедевры на основе обычных технических заданий.

Театр — сакральный храм искусства — претерпевает череду метаморфоз. Пустующая сцена в безлюдном зрительном зале театрально оживает. В ход идет вся театральная машинерия — огни рампы и свет софитов обостряют тени и придают пространству подмостков новые очертания. Они имитируют минималистскую декорацию гостиной, превращаются то в некое подобие психоаналитического кабинета, то в зловещий закуток из готического романа, то в языческое капище. Все эти внешние изменения идут внахлест драматургическим поворотам и оживляют герметичное пространство, в котором задействовано всего два персонажа. И хотя партии ведущих скрипок отданы Эммануэль Сенье и Матье Амальрику (актрисе и режиссеру), личность Поланского — везде и всюду, в малейших нюансах режиссуры, которая к вящему удовольствию растворяет излишне нарочитую сценическую условность в безраздельном киноискусстве.

В финале остроумная театральная пьеса начинает источать флюиды кинематографического саспенса. Читка «Венеры в мехах» выходит за рамки безобидной игры, и ситуация достигает того зловещего предела, когда болезненный и томный слог Захер-Мазоха перестает быть просто текстом, а Ванда — Сенье от слов переходит к делу. Именно в этот момент торжествует гений Поланского, с упоением раскрывающий перед нами инфернальную сторону жизни.

Как когда-то в ранней «Усмешке..» или в «Бале вампиров», безобидная шутка обрывается гротеском ужаса, который начисто преображает пейзаж сюжета. Кино Поланского примечает даже в самых ничтожных деталях печать дьявольского присутствия, и вот оно уже мерещится в каждой вещи, в игре света и тени, в стремительном пробеге камеры и крещендо саундтрека. Оно исходит от героев, которые сбрасывают людские маски и начинают походить на аллегорические фигуры палачей и жертв, повелителей и рабов инстинктов. Такова суть реальности, проглядывающая сквозь бутафорию культуры, морали, идеологии и гуманизма. Ее нутро внушает страх и парализует волю, но мы не в силах противиться этому дыханию преисподней. Зло абсолютно, но радикально добро. И пока гримасам сатаны противостоит насмешка Романа Поланского, ничто не потеряно в «этом лучшем из миров».

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Невозвращенцы

«Золотая клетка»
La Jaula De Oro
Авторы сценария **Диего Кемада-Диез, Люсия Каррерас, Гибран Портела**
Режиссер **Диего Кемада-Диез**
Оператор **Мария Секко**
Художник **Карлос Жак**
Композитор **Якобо Либерман, Лео Хейблум**
В ролях: **Брэндон Лопез, Родольфо Домингез, Карен Мартинез**
Animal de Luz, Machete Producciones
Мексика
2013

В этом году каннский «Особый взгляд» не просто включал в себя фильмы, по тем или иным причинам не дотянувшие до главного конкурса, а неожиданно с ним срифмовался, предъявив действительно другую точку зрения на его сквозные мотивы.

Если триумфатор Кешиш вытащил однополую любовь, а также однополый секс из соответствующего контекста, то есть обострил и одновременно оспорил извечный традиционализм любовной темы, то Ален Гироди в классическом, даже старомодном (несмотря на порнографичность) гей-фильме «Незнакомец у озера» настоял на том, что гомосексуальность компрометируется, если утрачивает свою инаковость и даже субкультурность... Если Цзя Чжанкэ удостоверил право миллиарда китайцев, униженных «экономическим чудом», на беспощадный бунт, но отказал насилию во всякой метафизике, то филиппинец Лав Диаз увидел в хаотичном (пост)капитализме, разрушающем его родину, ростки дикого ницшеанства — «раскольниковых без раскаяния»... Если Соррентино пытается найти в нынешнем «закате Европы» остатки феллиниевской «дольче виты» и хоть какой-то культурный слой, то София Коппола в «Элитном обществе» показывает «сладкую жизнь» уже наступившего будущего, в которой в лучшем случае останутся только «Дольче и Габбана»...

Самая же естественная рифма возникла между двумя картинами из Мексики — «Эли» Амата Эскаланте, бывшего резидента «Особого взгляда», попавшего впервые в каннский конкурс и получившего приз за режиссуру, и «Золотой клеткой» дебютанта Диего Кемада-Диеза, соревновавшейся как раз в «Особом взгляде» и получившей приз за актерский ансамбль.

«Эли» — третья работа Эскаланте, развивающая темы и мотивы двух его предыдущих фильмов («Кровь», «Ублюдки»). В них он препарировал мексиканскую реальность, погрязшую в безнаказанном насилии, направляя на нее прямой непрерывный взгляд, сочетающий бесстрастность (беспристрастность) и магнетизм. Мексиканские гастарбайтеры и нелегалы, пересекающие границу с Америкой, лишались у него привычного для таких героев статуса жертв и выплескивали свою мотивированную и не очень ненависть спонтанно, иррационально, рикошетом попадая в посторонних — тех, кто нисколько не повинен в их участи, и не слишком задевая своих настоящих эксплуататоров.

«Золотая клетка»

Мастерство и виртуозность Эскаланте в изображении обыкновенного зла достигли в «Эли» нового уровня — тут оно еще более изощренно, еще более условно, несмотря на весь натурализм, еще более эффектно. Подчекрнутая иконографичность «Эли» превращает фильм в притчу, идеально выстроенную и практически замкнутую на самой себе.

«Золотая клетка» — совсем другой взгляд на героев, коллизии и фактуры, которые традиционно накаляются (у того же Эскаланте) до температуры зрелища. Это кино тоже о латиноамериканской реальности как мире без правил, в котором соответственно возможно преступить все и переступить через каждого, о людях-невидимках, старающихся оттуда вырваться — туда, где их вряд ли когда-нибудь примут.

Испанский режиссер снял роуд-муви о четырех подростках-мигрантах — двух мальчиках, одной девочке, переодетой в мальчика из соображений безопасности, и примкнувшем к ним юном индейце, — пытающихся нелегально перебраться из Гватемалы — через Мексику — в Америку. Один из них развернется, не пройдя и полпути, потому что дорога туда, где тебя никто не ждет, есть фактически дорога в никуда. Другую (героиню) похитят бандиты, нападающие на перебежчиков, и мы так и не узнаем, что с ней случилось — может, продали в сексуальное рабство, может, просто убили (к слову, точно такая же коллизия имеется и в последнем фильме Эскаланте: там девочку похищает банда наркоторговцев, ее поиски ни к чему не приводят, потом, спустя месяцы, она возвращается домой, но то, что с ней происходило все это время, так и не просняется). Третьего — не говорящего по-английски индейца — сразу после пересечения мексикано-американской границы, уже на финишной прямой, пристрелит американский патруль, контролирующий территорию фронтира. Доберется до пункта назначения и попадет в «золотую клетку» только один, получив в Америке типично

«Золотая клетка», постер

гастарбайтерскую работу уборщика на мясокомбинате: в полном оцепенении он собирает отходы от свежеразделанных туш, драит красный от крови пол (до этого он был не в состоянии убить или просто ударить курицу, которую герои украли, чтобы не умереть с голоду).

Диего Кемада-Диез раньше, среди прочего, работал в операторской группе Кена Лоуча, и в его фильме есть много общего с «документальным социализмом» британского классика: то же сочувствие к героям при отсутствии всякой сентиментальности, та же чувственность при отсутствии зрелищности, та же надежда при отсутствии всяких иллюзий, та же безутешность при отсутствии отчаяния, та же способность увидеть в посюстороннем аду пространство для романтическо-

го отчуждения (или любовного эскейпа, или даже счастья), пускай и беспощадно кратковременного. Все-таки «Золотая клетка» еще и разреженный, как сам воздух этого фильма, «роман воспитания» — драма о взрослении, о пути героев в другую жизнь, который лишь обостряется обстоятельствами их реального путешествия, проходящего в товарняках, по бездорожью, без денег, сквозь каждодневное насилие...

Наконец, у Кемада-Диеза то же, что и у Лоуча, доскональное знание реалий — в ленте воспроизведена вся цепочка преступного «бизнеса на беженцах», которым, естественно, заправляют или их соотечественники-бандиты, или бывшие мигранты, которым повезло пересечь границу и не умереть.

Если угодно, это кино можно назвать традиционным, линейным, скромным — в противовес концептуальности Эскаланте, но в нем есть прозрачность, снимающая с жизни — и с экрана — защитную пленку, которой очень часто служит режиссерское красноречие в виде доступных для аудитории экспериментов с нарративом, визуальностью, условностью (тот же «Эли» больше всего запомнился эпизодом, в котором вооруженный ОМОН, нападающий на дом безвинных героев, первым делом сворачивает шею их маленькой собачке: с одной стороны, абсурдизация зла, с другой — чистый визуальный выкрутас).

Различие между этими фильмами наводит на другой, более глобальный конфликт, вновь ставший актуальным в этом году в Канне. Это противостояние между разными формами и уровнями реализма, достигшего сегодня невиданного размаха. Победа Кешиша лишь зафиксировала то, что реальность и человек по-прежнему неисчерпаемы, а вот реализм в кино границы все еще имеет, и работать над их расширением придется еще очень долго. Тут по меньшей мере два пути — либо кино сопротивляется самому себе, борясь с иллюзией различными способами, либо усложняет, возводя в степень собственную иллюзорную природу — пока она не начнет работать «от противного». Маленький фильм Диеза — это, конечно, первый вариант: никаких эффектов, никакого хеппи-энда, ничего, кроме самого необходимого (такие спартанские условия соответствуют и положению героев, которые отправляются в путь, не имея ничего, кроме пригоршни долларов).

Лишь несколько раз режиссер перебьет их страшное путешествие не имеющими отношения к действию вставками: кадрами снега, который падает в темноте прямо на объектив камеры. Должно быть, это мечта или сон перебежчиков-южан о другой жизни, о севере и холоде как уюте, противоположном их песчаной, солнечной, знойной бесприютности. В последнем кадре мечта то ли сбывается, то ли оказывается еще более несбыточной: единственный уцелевший герой — тот самый, который потерял в пути всех друзей и попал на американский мясокомбинат, — стоит после работы на пустынной улице, усыпанной снегом, и смотрит куда-то вверх — туда, где невидимые в темноте снежинки становятся немного видимыми, попадая в отблеск ночного фонаря.

И М Е Н А

Цзя Чжанкэ

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Один фильм, две системы

Две художественные системы (парадокументальная и жанровая) объединяют четыре истории в «Прикосновении греха». Таково английское название фильма Цзя Чжанкэ. Китайское же, как поведал мне Дмитрий Комм, — «Воля небес» или «Судьба». Забавно было бы присовокупить — пандан фрагментам «пекинской оперы», инсценированным в этой картине, — название оперы вериста Верди «Сила судьбы». Порассуждать, например, о зеркальном соответствии современных сюжетов и древних. Или о теперешней «китайской модернизации, ведущей к пауперизации населения, а следовательно, к эскалации насилия», транслирующей на экран силу судьбы героев Чжанкэ. Тем более что героиня третьей истории натыкается на палатку со змеями, прорицательницами судьбы, прежде чем отомстить своим насильникам ножичком в пластике кунфу. Этот нож ее любовника, который не решается расстаться с женой, она взяла себе, так как острые предметы изымаются на китайских вокзалах, а не только в аэропортах. А барышня как раз провожала трусливого возлюбленного на поезд. Превратившись в воображении героини Цзя в летающий кинжал, нож сыграл судьбоносную роль в этой истории.

В каннских интервью все журналисты припомнили Чжанкэ классическое «Прикосновение дзен» (1971) Ху Кинга. Цзя не отрицал преемственности своего фильма тому, в жанре уся. На самом деле между этими прикосновениями ничего нет общего. Только отчасти названия. По-китайски картина Ху Кинга называется «Женщина-воин». Боевые умения его красавицы, мстящей за убийство своей семьи коррумпированным представителям власти, унаследовала и девушка-администратор в сауне, современная героиня Чжанкэ. Сходство Цзя с Кингом тут исчерпывается.

И все же Чжанкэ, известный нарушитель границ (в частности, между документальным кино и игровым), смутил своих почитателей. Во-первых, тем, что почему-то вдруг послал привет жанру усяпян («кино боевых искусств»). И даже, совершенно бессознательно, Алексею Балабанову. Легко при желании отметить китайско-русскую дружбу антигероев, мстителей беспардонно несправедливому обществу, и схематизировать «Прикосновение греха» до «Брата-3». Или до «Брата» (с кровавыми разборками якудза) Китано, «офис» которого продюсировал этот фильм Цзя. Но ведь Китано и автор «Кукол». Там он сплетал три современные истории и транспонировал на экран поэтику, стилистику театра Бунраку. Как Цзя — фрагменты «пекинской оперы», но не в смысле туристического аттракциона или реди-мейда, а в качестве драматургической почвы, на которой расцвел жанр уся.

Меланхоличный в своих прежних фильмах минималист Цзя Чжанкэ, смещавший в «Натюрморте» восприятие как бы документальной кинореальности

внезапными вывертами вроде НЛО или видения рабочих в костюмах персонажей «пекинской оперы» и с мобильниками в руках, теперь радикальней раздвинул территорию авторских ухищрений.

В «Натюрморте» две параллельные истории (муж в поисках своей жены и другая женщина, ищущая встречи со своим мужем) развивались своим чередом и не сходились в пространстве фильма. То был один «Натюрморт» и две системы человеческих отношений, семейных судеб. В «Прикосновении греха» не так.

«Натюрморт»

В прологе некий мотоциклист (он станет героем второй истории) убивает трех парнишек, попытавшихся его ограбить. За сценой наблюдает некто — герой первой истории. Тот, кто присутствует в одной истории как персонаж фона, становится протагонистом следующего за ним сюжета. Таким образом, Цзя Чжанкэ ткет все-таки непрерывное повествование. Вполне эпическое. Недаром он лишает свои истории названий.

Действие фильма происходит в четырех географических зонах: на севере, на юго-востоке, в центральном Китае, на южном побережье. В первой истории бывший шахтер с пылом крестоносца борется с социальной несправедливостью, оставляя открытым для некоторых зрителей вопрос: не шизоидный ли он все-таки лузер? Во второй психопат-убийца компенсирует свой комплекс аутсайдера. В третьей работница сауны мстит за попранное достоинство. В четвертой рабочий фабрики, ставший невольной причиной производственной травмы своего напарника, вынужден побыть официантом в секс-клубе, а потом, угнетенный одиночеством, конвейерной рутиной на еще одном заводе, а также вполне экзистенциальным ущербом, бросается с балкона общаги.

Приз «За сценарий», выданный в Канне Цзя, справедлив в том смысле, что китайский режиссер, как в свое время Тарантино в «Криминальном чтиве», радикализировал драматургическую конструкцию. Тарантино уместно вспоминать, глядя «Прикосновение греха», не потому, что Цзя фейерверком разбрызгивал «клюквенный сок», фонтанирующий из тела жертв, наказанных благородными и не очень разбойниками. Иначе говоря, мстителями безжалостному режиму, взявшему курс на экономическое чудо.

Оживляя мертвого героя в «Криминальном чтиве», Тарантино действовал, исходя из прихотливых коллизий фабулы с сюжетом. Цзя Чжанкэ оживляет тигра, изображенного на покрывале, нет, только озвучивает его рыком, который вдохновляет человека с ружьем (героя первой истории) пойти на бой «заре навстречу». Этот песенный призыв прозвучит в фильме чуть позже. В другой истории.

Не бросающиеся в глаза открытия Цзя Чжанкэ — содержательного толка. Хотя он, примеряясь к своему будущему фильму в жанре уся, достиг в репетиции такого рода сцен утонченной лихости. Но главное все же не это.

Цзя можно назвать «китайским футуристом», припомнив тыняновский пассаж о футуристах русских. Тынянов писал, что «русский футуризм... в своих завоеваниях сродни XVIII веку, подает ему руку через голову XIX века... что Маяковский, как Державин... знал секрет грандиозного образа не в «высокости», а только в крайности связываемых планов... в том, что в XVIII веке называли... «сопряжением далековатых идей»[1].

«Натюрморт»

Сопрягая бытовой реализм с условностью, Цзя — в отличие от настоящих авторов жанра — лишил сцены насилия той зрелищности, которая пристала китайским режиссерам «пятого поколения» и другим спецам в «кино боевых искусств». Не случайно многим квалифицированным зрителям «Прикосновение греха» показалось скучным, а эксперты по азиатскому кино и вовсе не нашли там признаков уся[2].

Чжанкэ, конечно, направил своих зрителей по ложному следу. Удостоил «промежуточным» фильмом, который выпадает, как думал Тынянов в статье «Литературный факт», из поля зрения «при статическом рассмотрении». Именно оно подстерегает критиков, и это факт, на фестивалях. Однако каннское жюри сообразило, что «суть новой конструкции может быть в новом использовании старых приемов, в их новом конструктивном значении»[3].

Чжанкэ вступил в диалог с популярными жанрами, но поколебал их невинность, то есть зрелищность. А по ходу дела заархивировал приметы, цвет, образы китайской реальности и китайского кино. По всему фильму тонко смонтированной «красной линией» обращает на себя внимание красный цвет. Фонари, вывески, горловина свитера одного из героев, брюки одной из героинь, громадная куча роскошных помидоров, вываленных из грузовика (рядом произошел взрыв). На эти помидоры смотрит тихий человек — будущий убийца притеснителей народа из первой истории. Так Чжанкэ подает, сам того не желая, реплику триеровским яблокам в грузовике (из «Догвиля»), где будет изнасилована милосердная до поры до времени Грейс грязным завсегдатаем борделя. Так, по-моему, сриф-мована дико красивая картинка оператора Ю Ликвая с нарочито эстетизирован-

[1] Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 175, 176.
[2] См.: http://www/filmbiz.asia/reviews/a-touch-of-sin
[3] Тынянов Ю. Цит. изд., с. 259.

ной датским режиссером сценой, предвещавшей финальный фундаментальный взрыв (в условной декорации «Догвиля»), с историями насилия Цзя Чжанкэ.

Красным цветом Цзя предъявляет сообщительность «Прикосновения греха» с картинами «Зажги красный фонарь», «Красный гаолян» и с кровавым краснознаменным коммунистическим прошлым, которое довлеет в странном современном Китае. Цзя снимает по сценарию, основанному на реальных сюжетах,

«Прикосновение греха»

о которых он прочел в Сети. Криминальная действительность, порождающая насилие, снятое в жанровом духе, это насилие не отчуждает, как было бы в подлинном жанровом кино, но утверждает как сюр, то есть сверхреальную реальность. И обобщает до образа времени в качестве подкорки зыбкой репрессивной реальности, где организуется пышная встреча главы приватизированной шахты, а рабочим за явку обещают выдать по мешку муки. Или наградить поездкой на Тайвань. Еще бы.

Подобно тому, как в «Капризном облаке» тайваньца Цай Минляна депрессивная реальность изможденного героя взрывалась, оживляясь фрагментами гонконгских мюзиклов, где он царил в шикарной утопии — условной среде, так и герои Цзя чувствуют себя непобежденными «модернизацией» только в насилии, технология которого заимствована из популярных жанровых фильмов. Ведь персонажи «Прикосновения...» тоже кинозрители.

Цзя Чжанкэ сочетает на экране документальные приметы и сюрреальные всплески, которые структурируют безнадежную обыденность, призывающую отдельных людей из народа нажать на курок. Или почувствовать себя героями хотя бы в кино.

Условность их утопического героизма, смонтированная с эпизодом, скажем, жалкого обеда рабочих, стоя хлебающих суп в камере-котельной, куда нагрянула полиция, или со сценой избиения лошади бедным возчиком, который не может вызволить телегу, за что был отмщен пулей, или с убийством безобидных буржуев только за то, что они, выйдя из банка, направились к машине, лишь подчеркивает универсальность насилия как единственного способа сопротивления постоянному ущемлению человека. Экономическому, психическому, физическому. Как проявление человеческого незабитого начала. Или отчаяния, как самоубийство персонажа четвертой истории, работавшего на завидном заводе в зоне «свободного предпринимательства». На балконах широкоформатного здания общежития, откуда он выбросился, развевается — сушится — разноцветное белье, прямо как флаги ООН, а на стене висит лозунг: «Оазис процветания». Если даже животные кончают жизнь самоубийством, о чем узнала из телепередачи одна из героинь, то и человек не хуже животного. Зачастую не лучше.

В фильме Цзя не упущен памятник Мао. Нашлось место и пионерам в красных галстуках с букетами, которые радостно встречают не знатных передовиков производства, а — о новые времена! — олигарха, прибывшего на личном самолете. Эту дорогую игрушку он заполучил, незаконно купив шахту, лишив рабочих мест китайцев и наняв безропотных иммигрантов. Тут проститутки в военной униформе голосят: «Вперед, заре навстречу...» А упомянутый тигр

«Прикосновение греха»

рычит с покрывала, приветствуя своего знаменитого «брата» — «Крадущегося тигра...» Ана Ли. Этим покрывалом, оно же боевое знамя, с умолкнувшим тигром уволенный шахтер накрывает дробовик, чтобы, подкравшись, укокошить бандитов, они же коррумпированные чиновники. В борделе-сауне девушка-администратор (муза режиссера Чжао Тао), принятая за массажистку-проститутку, кромсает ножиком-кинжалом насильников, игравших в другой истории фильма взяточников.

Знакомые с традициями китайского социума и бунтарского, «бросавшего вызов устоявшимся авторитетам» жанра усяпян, могут подтвердить[4], что бордель всегда был и остается одним из центров общественной жизни, где совершаются важные сделки и решаются грандиозные в политических кругах перемены.

В фильме Цзя вместо балетных «полетов на тросах», присущих уся, режиссер вставляет кусочки «пекинской оперы», чтобы засвидетельствовать трансисторическую трансгрессию героев-мстителей в нынешней версии китайского «общества спектакля». Непассивные граждане именно такого общества наследуют протестный дух героев традиционных сценических и киножанров. Помогают загнанному в угол маленькому человеку в его иллюзорной победе над несправедливым режимом, собственной опустошенностью, эксплуатацией своего достоинства или знаменитого, иногда бесславного терпения. Над этими проблемами было столько пролито слез в авторском кино par excellence. Теперь авторам настало время действовать.

Уся в переводе означает «благородный воин», «китайский рыцарь». Но воины Цзя несут на себе «печать зла». Как в эпизоде с едва не забитой ими клячи. Или в сцене немотивированного на первый взгляд убийства китаяночки за кошелек в ее сумочке. Вполне мотивированного, если выстрел в беззаконной реальности становится спонтанной реакцией психически деформированной, но еще живой натуры, не нашедшей себе места в коллективной массе. Этот убийца собирается отправиться в Бирму. На вопрос жены «зачем?» отвечает, что «здесь скучно». «А что не скучно?» — не унимается жена. «Стрелять не скучно». — «Что в Бирме делать будешь?» — «Куплю автоматическое ружье».

---

[4] http://kinoart.ru/archive/2005/n2-article4

Концептуальное высказывание о массовидном человеке и о герое-индивидуалисте в современном Китае — решительный жест, для которого Цзя понадобились архаический арсенал средств китайского искусства, национальные (культурные) мифологемы и диалог с режиссерами «пятого поколения». Репетиция будущего фильма в жанре уся, представленная в «Прикосновении греха», есть признание Цзя в том, что он не верит в иную победу над кошмаром нынешней китайской реальности, кроме как в жанровой утопии. Вот это разочарование.

«Прикосновение греха»

Цзя Чжанкэ, как известно, принадлежит к «шестому поколению» режиссеров, агенты которого обращают свой взгляд на текущую, а не древнюю китайскую реальность. Однако, для того чтобы найти ее образ, Цзя использовал условные приемы, считываемые китайцами отнюдь не как допотопное наследие. При всем том именно эта условность или безопасность помогла «Прикосновению греха» пройти цензуру. Наивно, но так.

Фрагменты «пекинской оперы» режиссер инсталлирует в уличные сцены. Спектаклю внимают толпы зрителей. В финале своего фильма Цзя снимает камерой, установленной на подмостках, стоячий «партер». Взгляд камеры с этой точки на китайцев совпадает с точкой зрения кинозрителей, уставившихся на экран. Цзя снимает народ vs публику, смотрящую в камеру и на сцену площадного действа, где разыгрывается эпизод в суде. Народ вперяется в камеру и на зрителей в кинозале, а вслушивается в реплику актера в роли судьи: «Осознаешь ли ты свой грех?»

Этот план безмолвной массовки — репортажный портрет современного Китая. Но и образ пока что народных немстителей. Или пассивных зрителей, которые в других странах поменяли свое амплуа на уличных протестантов.

Снимая документальные, игровые и пограничные фильмы, Цзя Чжанкэ сделал постдокументальное кино, в котором достоверная экранная и жанровая реальности сдвигают свои значения, закодированные в художественной конструкции, и смыслы. Эти иллюзионистские реальности борются за новый — становящийся, расширяющий «университетские» законы — жанр. Поэтому здесь присутствует «новое ви́дение и понимание действительности и вместе с этим новая жанровая концепция. Жанр уясняет действительность; действительность проясняет жанр» (М.Бахтин).

Разумеется, в кино понятие «жанр» редуцировано до прагматичного набора правил. Но Цзя Чжанкэ в пограничном поле между иллюзией достоверности и условным правдоподобием жанра поколебал иллюзорную незыблемость любых, даже жанровых правил.

Собираясь снимать новый фильм на сюжет столетней давности, он, возможно, станет автором антиутопии. Но под прикрытием (условно) победительного жанра уся. Не случайно Цзя себя и журналистов заговаривает тем, что сто лет назад Китай переживал примерно те же социальные, экономические пертурбации, что и сейчас.

ЦЗЯ ЧЖАНКЭ:

«Мои фильмы можно смотреть без субтитров»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ АНТОН ДОЛИН

Антон Долин. «Прикосновение греха» заметно отличается от всех ваших предыдущих фильмов и в то же время продолжает ваше исследование современности, начатое еще в «Воре-карманнике».

Цзя Чжанкэ. Все четыре истории, рассказанные в «Прикосновении греха», вдохновлены реальными событиями, происшествиями из жизни. Причем сообщения о них появились не в официальной печати, а в Weibo, китайской версии Твиттера. Они вызвали настоящую бурю, особенно та, в которой клиент пытался изнасиловать женщину-администратора из сауны. Детали шокировали всех, меня в том числе: в частности, то, что он избивал ее пачкой денег! Каждый из нас старается заработать побольше, и мы забываем о том, что деньги — главный источник насилия.

Антон Долин. Насилие – что-то новое для вас.

Цзя Чжанкэ. А задача та же, что и раньше: осмысление мира, в котором я живу и работаю. Мне хочется показать подоплеку тех «экономических чудес», которыми так гордится Китай, те социальные проблемы, которые мы изо всех сил пытаемся игнорировать, чтобы не портить себе настроение. Коррупция и несправедливость процветают на всех уровнях социума. Вместе с тем у нас нет реальных способов коммуникации друг с другом, а без этого проблемы никогда не будут решены. Кино поможет проникнуть в корни того насилия, от которого страдает наше общество. Но сегодня мой фильм вызывает прежде всего удивление: неужели кто-то осмелился говорить об этом вслух? Как он прошел цензуру? Я и сам, честно говоря, не знаю.

Антон Долин. Действительно, как вам это удалось?

Цзя Чжанкэ. Мы все волновались, но, к счастью, пронесло. Цензура по-прежнему существует, она по-прежнему слепа, но бороться с ней все так же непросто. Впрочем, когда я снимал свои первые фильмы — до сих пор не получившие разрешения на национальный прокат, — мне было гораздо труднее. Сегодня появилось сообщество независимых режиссеров, мы все поддерживаем друг друга, и диалог с властями потихоньку налаживается. Медленнее, чем хотелось бы, однако прогресс есть. Если раньше цензура имела ко мне претензии по поводу вскрытия социальных противоречий и особенно нарушения прав человека, то в связи с фильмом «Хотел бы я знать» (документальный, 2010. — *Прим. ред.*) появилась более глубокая историческая проблема. Я хотел рассказать о гражданской войне не только прибегая к официальной доктрине и точке зрения коммунистов, но и показывая другую позицию, которую в КНР стараются не озвучивать. Что ж, мы долго спорили, но я своего добился. Фильм вышел на экраны.

Антон Долин. Вам не приходилось как-то ограничивать себя, чтобы в будущем было меньше проблем с цензурой?

Цзя Чжанкэ. Никогда в процессе написания сценария или съемок я не учитывал возможные претензии цензоров. Я выражаю в кинематографе свои представления о творческой свободе и поэтому всегда готов к тому, что тот или иной мой фильм будет запрещен. Лучше попасть под запрет, чем пойти на компромисс.

Антон Долин. В этом ваш перманентный конфликт с режиссерами-звездами «пятого поколения» — Чжаном Имоу, Чэнем Кайгэ и их соратниками? Вы по-прежнему критикуете их позиции в искусстве?

Цзя Чжанкэ. Мне нравятся их фильмы, но давайте признаем: они бегут от реальной жизни, укрываются от нее!

Антон Долин. Тем не менее одну из главных ролей в «Прикосновении греха» сыграл Цзян Ву, актер, открытый Чжаном Имоу в фильме «Жить».

Цзя Чжанкэ. Ничего не попишешь, актер-то прекрасный, в этом сомнений нет.

Антон Долин. Новых исполнителей вы ищете неохотно, стремясь постоянно работать с одними и теми же людьми — в случае «Прикосновения греха» это ваша постоянная актриса и спутница жизни Чжао Тао, непрофессиональный актер Хань Санмин, оператор Ю Ликвай, композитор Лим Чжён.

Цзя Чжанкэ. Мы чувствуем себя одной семьей, общение проходит неформально. Иногда достаточно намекнуть на какую-то идею, а они уже понимают без слов, что я имею в виду. Это очень облегчает работу.

Антон Долин. Название «Прикосновение греха» (Touch of sin) отсылает к «Прикосновению дзен» (Touch of zen) Ху Кинга. Это же намеренная цитата, а не случайное совпадение?

Цзя Чжанкэ. Разумеется. «Прикосновение дзен» — название, которое мне всегда нравилось. Я подумал и о тематическом сходстве: обе ленты о том, как насилием преодолевать насилие. Действие фильма Ху происходит во времена династии Мин, а моего — здесь и сейчас. Это заставляет меня задаться вопросом: почему человечество так мало меняется? Проходят столетия, а люди совершают все те же ошибки.

Антон Долин. С насилием — если не физическим, то психологическим — сталкивается каждый китаец или каждый житель современного мира. Вы тоже?

Цзя Чжанкэ. Я никогда не отвечал на насилие насилием, регулярно оказывался под давлением, окружающий мир угрожал мне так и эдак, но мой ответ: делать

фильмы. Конечно, и у меня бывают иррациональные моменты, я злюсь, выхожу из себя... Поэтому так важно изучать феномен насилия: иначе мы не сможем ему противостоять. Некоторые зрители жалуются, что я снимаю слишком мрачные фильмы, но если я не буду этого делать, мрак поглотит нас всех.

Антон Долин. В чем выражаются ваши «иррациональные моменты»?

Цзя Чжанкэ. Многие считают, что «Прикосновение греха» и есть такой момент. Но я лично никого не обидел, так что ничего страшного.

Антон Долин. А как же ответственность за высказывание?

Цзя Чжанкэ. В первую очередь я доверяю инстинкту, затем стараюсь искренне выразить то, что чувствую и о чем думаю, а уж потом задумываюсь об ответственности.

Антон Долин. Еще одна параллель, которая невольно возникает, — картины Такэси Китано, чья компания Office Kitano продюсировала многие ваши фильмы. До сих пор казалось, что вы очень далеки друг от друга как режиссеры, но теперь это мнение придется пересмотреть.

Цзя Чжанкэ. Могу сказать лишь одно: я обожаю фильмы Китано. Никто не был способен так точно, как он, проследить связь между одиночеством и насилием.

Антон Долин. Об одиночестве вы сняли лучшие свои ленты — «Платформу», «Натюрморт»...

Цзя Чжанкэ. В моих ранних фильмах я исследовал традицию межличностных отношений в китайском обществе, процесс трансформации таких понятий, как дружба и любовь. Сегодня связь с традицией прервана окончательно, возникают новые типы взаимоотношений, новое отчуждение: особенно бессильными себя ощущают молодые люди, которые не знают, что противопоставить этой ситуации, как себя защитить. Это и интересует меня в последних картинах.

Антон Долин. Поэтому тема насилия возникает неизбежно?

Цзя Чжанкэ. Я всегда хотел поговорить о насилии средствами кино, но никак не мог подобраться к этой теме, не мог придумать уместные художественные средства. В процессе подготовки к моему следующему фильму, связанному с концом династии Цин, я осознал, что мастера боевых искусств имеют немало общего с героями тех скандальных событий, о которых шумят в Weibo. Так я нашел мотивацию и язык, чтобы затронуть тему насилия в современном Китае.

Антон Долин. Вы рассказывали о своих планах снять фильм о боевых искусствах, но «Прикосновение греха», связанное с ним тематически, — другой проект, не так ли?

Цзя Чжанкэ. Да, он возник во время работы над сценарием к моей исторической картине. Сейчас я как раз закончил все, что связано с выбором натуры и декорациями, приступаю к кастингу, а там и съемки не за горами.

Антон Долин. Критикуете Чжана Имоу и Чэня Кайгэ, а сами принимаетесь за фильм о боевых искусствах. Нет ли здесь непоследовательности?

Цзя Чжанкэ. Надеюсь, я сделаю необычный жанровый фильм, тем более что у меня не получилось бы снять народное популярное кино. Я не собираюсь отказываться от тех серьезных проблем, которые ставлю и решаю в каждой картине, и не буду упрощать язык, в каком бы жанре ни работал.

Антон Долин. А классики что, упрощают? Или дело в том, что их перестала интересовать социальная проблематика?

Цзя Чжанкэ. Я не считаю, что кино непременно должно быть социально ангажированным, но мою задачу вижу в том, чтобы исследовать современность и задавать важные вопросы. Я не имею никаких претензий к развлекательному кинематографу, но мне неприятна идея, изложенная в «Герое»: авторитет власти непререкаем, индивидуум должен склониться перед ним, а диктатура и авторитаризм — лучшие государственные системы. С этим я категорически не согласен.

Антон Долин. А в остальном все у вас будет, как в «Герое»? И спецэффекты?

Цзя Чжанкэ. Для некоторых жанров они необходимы, и я, конечно, буду ими пользоваться, прежде всего для воссоздания атмосферы эпохи, а не для драк. Но я обожаю спецэффекты, мне очень нравится к ним прибегать, когда есть такая возможность. И такая задача, разумеется.

Антон Долин. Неужели вы действительно собираетесь снять настоящий уся? В это трудно поверить.

Цзя Чжанкэ. Да, это будет уся, и я не вижу здесь никакого противоречия с моими предыдущими работами. Все мои фильмы о переменах, о модернизации и о том, как люди ее переживают. Многие ошибочно думают, что модернизация пришла в Китай в середине XX века, но вообще-то все началось гораздо раньше, в конце

City 24

правления династии Цин. Примерно сто лет назад Китай в точности, как и сейчас, переживал эпоху больших перемен. Китайцы вдруг осознали, что отстают от остального мира, и решили его нагнать. Тогда многие поняли, что мастера боевых искусств, которых было принято считать непобедимыми, проигрывают в мощи и стойкости машинам. Этот кризис сознания я и хочу передать. Рассказывая об этом периоде, мы обычно используем жанр уся. И я решил сделать то же самое. Жанр для меня новый, а тема — все та же.

Антон Долин. Похоже, вы не верите в то, что прогресс способен принести стране покой и счастье.

Цзя Чжанкэ. Ответить на этот вопрос однозначно довольно трудно. Экономические перемены привели к рождению нового Китая, и я, конечно, стараюсь показать свою точку зрения на эти трансформации. Торжество материалистических ценностей сегодня меня пугает: мы превратились в общество потребления, это стало едва ли не официальной идеологией. Это мешает честно разбираться с историей, не позволяет смотреть на реальность в ее неприкрытом виде. А самое главное, это лишает нас стимула для поиска пути к последующим изменениям социума, которые так необходимы.

Антон Долин. А почему честно разобраться с историей так важно в контексте современности?

Цзя Чжанкэ. Начиная с «Вора-карманника» я всегда стремился показать тот Китай, который невозможно увидеть в выпусках официальных новостей. Но чем

больше я снимаю, тем чаще убеждаюсь в том, что без глубокого понимания национальной истории нам никогда не понять, что творится в Китае сейчас. Ответы на современные вопросы, сбивающие с толку многих из нас, скрыты в прошлом. Ужас в том, что историю во все времена писали официальные власти. Многие факты были стерты навсегда, их уже не восстановить. Но я считаю своей миссией поиск следов уничтоженной правды, хотя, конечно, в том, что касается

«Легенды города над морем»

далекого прошлого, это почти невозможно. Худшая из несправедливостей, переживаемых нашим обществом, — это насильственное изменение человеческой памяти. Мы, режиссеры, должны с этим бороться.

Антон Долин. Фильм «Хотел бы я знать» тоже в своем роде исторический. Что заставило вас обратиться к прошлому Шанхая?

Цзя Чжанкэ. Память о 1927-м — годе революции. Этот драматический опыт пережит в XX веке не только китайцами, но и всем человечеством, и возвращаться к нему необходимо. Приход социализма в Китай был чреват изменением всего общества, мышления и поведения людей. Я прочитал гигантское количество мемуаров об этом периоде... Возможно, еще настанет время обратиться к нему.

Антон Долин. Для разговора на эту тему вы выбрали необычную форму: документальный фильм, в котором есть и написанные диалоги, и актеры.

Цзя Чжанкэ. Уже много лет я получаю огромное удовольствие, смешивая в одних и тех же фильмах элементы документального и игрового кино. Я собираюсь и дальше двигаться в этом направлении, хотя у него есть свои ограничения. Скажем, в картине City 24 я соединил пять реальных свидетельств фабричных рабочих и четыре написанные мной истории, которые разыгрывали актеры, но этот прием хорош для одноразового использования, дальше надо выдумывать что-то новое. В «Хотел бы я знать» пытался воссоздать образы коллективной памяти, одновременно восходящие к фактам и к фантазиям об этих фактах. Здесь уже не девять, а восемнадцать героев, и каждый рассказывает свою исто-

рию. Но значит ли это, что я представляю зрителю объективную картину? Ведь на самом деле свидетелей было много миллионов, и у каждого была собственная, не рассказанная мной, история! Это важнейшая задача: игровой компонент должен компенсировать эти нерассказанные истории, дополнить картину. Чжао Тао играет девушку, которая бродит по Шанхаю не говоря ни слова, но ее молчаливое присутствие – выражение того, что не может быть сказано вслух. Того, для чего не хватит целого фильма.

Антон Долин. При невозможности показать объективный срез происходящего вы вынуждены его выдумывать?

Цзя Чжанкэ. Существует множество способов приближения к реальности: если вы снимаете документальное кино, это вовсе не значит, что вам удастся подобраться ближе к истине, чем в игровом фильме. Оба эти подхода далеки от безупречности, потому я и стараюсь их соединять. Я хочу окончательно уничтожить границы, разделяющие документалистику и игровое кино, приблизиться к более насыщенному киноязыку. Только так могу попробовать передать сложность истории. К тому же я убежден: неигровой кинематограф не способен на это, ведь для проникновения в историю необходимо прибегать не только к фактам, но и к фантазии!

Антон Долин. В одном из текстов вы упоминали Годара. Насколько важно для вас его наследие?

Цзя Чжанкэ. Он самый важный для меня режиссер, но позже выяснилось, что многие из фильмов, которые я смотрел в полной уверенности, что это Годар, были на самом деле сняты кем-то другим! Я ходил смотреть их в консульство Франции в студенческие годы, но показывали их по-французски без перевода, я даже имя режиссера прочесть не мог... Фильмы я смотрел при помощи моего воображения и даже не хочу пересматривать их с субтитрами, чтобы не разрушать магического воспоминания о том невероятном опыте.

Антон Долин. Как бы вы отнеслись к зрителям ваших картин, смотревшим их без перевода?

Цзя Чжанкэ. Прекрасно! Мои фильмы можно смотреть без субтитров — даже самые разговорные: язык тела, движения, мимики и жеста может быть более выразительным, чем любые слова. Но, разумеется, смотря мои фильмы без перевода, вы увидите совершенно другое кино, чем то, которое снимал я.

Антон Долин. Вернемся к вашим кумирам. Кто из режиссеров для вас особенно важен кроме Годара?

Цзя Чжанкэ. Робер Брессон, Федерико Феллини, Витторио Де Сика. Из японцев прежде всего Ясудзиро Одзу. Из современных режиссеров мне близки Педро Кошта, Уолтер Саллес, Хирокадзу Корээда, Ли Чан Дон, Пак Чан Ук, Пон Чжун Хо... А в молодости я очень любил старое китайское кино, в основном фильмы 30-х годов, и советские авангардные фильмы. Сергей Эйзенштейн — очень важная для меня фигура, его картины — образец того, что необходимо помнить о языке кинематографа, о грамматике, о синтаксисе кино.

Антон Долин. Это из любви к Эйзенштейну в «Прикосновении греха» проститутки маршируют под советскую революционную песню?

Цзя Чжанкэ. Конечно, нет. Китай и СССР были частями единой идеологической системы. В наши дни это единство, канувшее в прошлое, вызывает у многих ностальгию, а ностальгия выражается в таких экзотических формах...

Антон Долин. Сцены из традиционной «китайской оперы» в фильме тоже дань ностальгии? Или нечто большее?

Цзя Чжанкэ. Традиции оперы в Китае неколебимы и уважаемы в народе. К примеру, первая опера, фрагмент которой я использовал в фильме, написана давным-давно и основана на сюжете средневекового романа, в котором действуют примерно сто восемьдесят персонажей. Участь некоторых из них отзывается в судьбах героев «Прикосновения греха». Ситуация действительно совсем не изменилась, но понять это и осмыслить можно лишь в том случае, если сравнишь классическое искусство с современностью.

Антон Долин. Вы говорите о том, как важно изучать историю, которая со всей неизбежностью повторяется. Способно ли искусство прервать этот порочный круг и что-то изменить?

Цзя Чжанкэ. Я не думаю, что мог бы изменить положение вещей, но я не один: есть и другие режиссеры, художники, озабоченные схожими проблемами. Мне хотелось бы верить, что вместе мы будем способны медленно, но верно влиять на развитие общества.

Антон Долин. Что нового пришло в вашу личную судьбу после того, как в Венеции вам присудили «Золотого льва» за «Натюрморт»?

Цзя Чжанкэ. Появилось огромное количество новых инвесторов и в Китае, и за его пределами. Это просто прекрасно! Хотя связано и с развитием проката в Китае, а не только с победой «Натюрморта» в Венеции.

Антон Долин. Прокату не мешают пираты?

Цзя Чжанкэ. Пиратство в Интернете и на DVD очень распространено, хотя его объемы и уменьшились в последнее время. Однако полностью его истребить будет возможно лишь тогда, когда в Китае исчезнет любая цензура и люди смогут получать свободный доступ ко всем фильмам, которые им интересны.

Антон Долин. А как китайцы смотрят ваши фильмы? Иначе, чем европейцы?

Цзя Чжанкэ. В Китае зрители следят прежде всего за сюжетом и персонажами, а на Западе чаще анализируют мой киноязык и стиль.

Антон Долин. Думаете ли вы о том, как сделать очередной фильм более массовым?

Цзя Чжанкэ. Я не думаю о кассовых сборах или популярности; меня больше заботит поиск чего-то нового и необычного для меня. В «Прикосновении греха» это тема насилия, в следующем фильме — боевые искусства и исторический материал.

Антон Долин. А в Европу снимать вас пока не звали? Многие ваши коллеги — Цай Минлян и Хон Сан Су, например, — уже сделали как минимум по одному фильму во Франции...

Цзя Чжанкэ. Я люблю экспериментировать, пробовать новые возможности и если почувствую вдохновение или интерес, то непременно найду такой проект. Но пока что его в моих планах нет.

О П Ы Т

Краудфандинг: с миру по нитке

Григорий Подземельный. Это очень полезная вещь — краудфандинг. Теоретически этот механизм — инвестирование денег в кино самим зрителем — может работать и у нас — за рубежом он действует давно и с большим успехом. И мне самому, как человеку, который много лет снимает кино, хотелось бы в этой штуке получше разобраться, чтобы, возможно, в будущем собрать деньги на свой новый проект именно таким образом.

Максим Кузьмин, *дистрибьютор*. Я выпускал в прокат фильм «Железное небо», бюджет которого 10 миллионов долларов. Деньги эти были собраны юзерами Интернета. Это долгая, кропотливая работа, в ее основе стратегически выстроенная схема, деньги собирались на протяжении шести лет. Инвесторы разделились на две части: состоятельных поклонников, взнос которых превышал тысячу долларов, и других, кто посылал совсем понемногу. Те, кто инвестировал больше тысячи, заработали в десять раз больше — у «Железного неба» гигантские сборы по миру. Я не могу сказать, что это был первый прецедент в кино — нет, до этого уже были подобные фильмы с бюджетом и 400, и 700 тысяч. Но говорят о «Железном небе», потому что это блокбастер, а не независимое авторское кино. С мощными спецэффектами, которые выглядели намного изощреннее, казались богаче, затратнее, чем заявленный бюджет. На канале YouTube вы можете посмотреть несколько его видеороликов, на которых вам за пять минут доходчиво объяснят, что такое краудфандинг и краудсорсинг и как это вообще может работать.

Феномен «Железного неба»: мы бросили клич — присылать деньги на проект, и когда быстро собрали очень приличную сумму, все были в шоке от того, как от этого получилась обратная связь. Стали собирать дальше и смотреть, как много вообще удастся накопить. Потом подключились разные культурные институции Финляндии и Норвегии. Была придумана еще одна необычная схема — за один час ребята смогли собрать больше тысячи человек, чтобы снять массовую сцену. Используемый метод оповещения и распространения информации был таким широким и мгновенным, что эффект оказался просто потрясающим. Расскажу, почему это стало возможным: фалловеров у этого фильма было больше 150 тысяч человек, из Фейсбука — больше 250 тысяч. Это гигантское зрительское сообщество — создатели фильма в течение шести лет точечно собирали эту аудиторию вокруг себя. Режиссер фильма снял более двухсот роликов, отчитываясь перед своими поклонниками в том, насколько честными и чистыми являются сборы, чтобы все было ясно и четко. В итоге только на канале YouTube у этого фильма больше 21 миллиона просмотров! Гигантская фанатская группа следила за тем,

---

«Круглый стол», организованный компанией Интерфест в рамках фестиваля «Два в одном», состоялся 21 октября 2012 года.

что происходит с проектом, и постоянно помогала ему деньгами. Важно отметить, что сообщество было поделено на разные группы. Одни волонтеры отвечали за костюмы — фашистскую форму, другие — за массовые сцены и т.п. И в итоге фильм, который по затратам на него мог бы стоить 30 миллионов, обошелся лишь в десять, поскольку много было сделано бесплатно.

Г.Подземельный. А о подобных российских проектах вы что-нибудь знаете?

М.Кузьмин. На такой волне нам тоже, конечно же, захотелось собрать деньги на что-то дельное. Но мы быстро поняли, что в России такая система не работает. Или пока, или уже. У нас нет такой культуры. Для того чтобы я, например, объявил, что собираю деньги на прокат независимого кино, мне необходимо как-то вам об этом рассказать. Я понял, что не могу даже сам себе доходчиво объяснить, почему именно вы должны отдавать мне свои сбережения и поддерживать меня. Потом возник вопрос с площадками, на которых это возможно делать. У нас их, в общем-то, и нет. Тогда мы решили сами создать некий сервис, который собирал бы средства. Если вы хотите, чтобы фильмы, к примеру, Бориса Хлебникова выходили в прокат, пришлите, пожалуйста, 200 рублей, и если вас будет пять тысяч человек, то на эти инвестиции мы сможем провести хорошую кампанию. И ваши деньги вам вернутся. Вот как-то так. Должен сказать, что мы теперь двигаемся не в сторону какого-то сайта, который будет собирать средства, а в сторону определенного банковского продукта, потому что нужно решить проблему прав и найти бизнес-партнера, которому бы все доверяли. Собственно, пока это все в стадии разработки, мы ведем сейчас переговоры с разными банковскими структурами, но все это невероятно сложно в нашей стране.

Вопрос из зала. На митинги же у нас собирают деньги таким образом.

М.Кузьмин. Ну есть еще и Навальный, который так же действует. Но я не Навальный.

Кирилл Сорокин, *критик, основатель Beat Film Festival*. У нас в принципе отсутствуют подобные запросы. Есть некие посылы: группа творческих, талантливых, очень молодых людей четко понимает, на что и зачем им нужны деньги. Они, как правило, берутся под постпродакшн. А вот феномен Навального или «РосПила» — это сугубо российская история. Есть запрос под политические продукты, а вот под культурные — пока нет. Когда мы с Максимом Кузьминым шли на эту дискуссию, то проходили мимо зала, где проводится питчинг проектов молодых продюсеров и сценаристов. Вот им на самом деле надо было бы прийти сюда. Или нам — туда... Тогда наша беседа имела бы целевую аудиторию. До тех пор пока эти люди не поймут, что им полезнее заглянуть сюда, до тех пор эта связка работать не будет.

М.Кузьмин. Если говорить о российской аудитории — вот мы все бесплатно скачиваем пиратские продукты. Вы не представляете, что творилось у меня внутри, когда я впервые купил себе за один доллар программу для айфона... Я думал: на что я потратил деньги, зачем? Но со временем у меня появилась привычка легко расставаться с этими долларами... В США, например, все завязано на мобильной связи и на Интернете — они почти все покупают через Интернет. Ответ на вопрос, почему у нас краудфандинг пока невозможен, простой: у нас отсутствует элементарная культура — привычка тратить деньги через Всемирную сеть. И субсидировать таким образом то, что нам симпатично. И еще: я не уверен, что у российской аудитории есть сегодня запрос на авторское и социальное кино, а не на комедии со звездами. Есть запрос на развлечения, но, увы, пока отсутствует интерес к острым темам, к социально значимым и гуманитарным продуктам, которые не гарантируют возврата денег. Или даже так — не возврата денег, а достаточного количества средств, собранных для запуска проекта.

Екатерина Чечулина, *PR-директор ресурса Planeta.ru*. Я представляю как раз краудфандинговую платформу. Есть еще один важный, на мой взгляд, момент: запрос от тех, кто делает кино, — от продюсеров и режиссеров, их готовность использовать такой способ взаимодействия с публикой. У нас сейчас есть четыре проекта от режиссеров. Но они собирают не на фильм в целом, а на разные ком-

поненты производства: кто-то на «Долби», кто-то на пленку... Это делается так: есть платформа «Планета точка ру». Вы туда заходите и выкладываете свои предложения.

Вопрос из зала. Хорошо, но часто бывает так: автор создает сайт, а потом он — мертвый.

Е.Чечулина. У нас вы можете проследить, сколько денег и на что именно собрано. Просто у нас продюсеры и вообще все те, кто делает кино, не умеют работать со своей аудиторией. Пока лучше всего идут музыкальные проекты. Но и их создатели тоже не умеют работать. Хотя у музыкантов существует свое фан-сообщество — не важно, маленькая это или большая команда, Би-2 или менее известная группа. У них все-таки есть аудитория, с которой они постоянно взаимодействуют. И она их вытягивает. А 70 процентов киношников не могут толком ни в своем «ВКонтакте», ни в Твиттере работать с аудиторией, не говоря уже об офф-лайне.

Г.Подземельный. А вот вы помогаете тем, кто ищет деньги, работать с аудиторией? Или это их головная боль?

Е.Чечулина. Мы, в принципе, чистый сервис, который позволяет собирать деньги. И если мы не будем помогать авторам, то слово «краудфандинг» в нашей стране никогда толком не узнают. Мы мало того что делаем такой сервис, мы еще занимаемся популяризацией проектов, на которые собирают деньги. Мы открылись в июне 2012 года. Проводили специальные исследования. Так вот, согласно опросам, у нас в России только 5 процентов людей вообще слышали это слово. И даже продвинутые люди плохо себе предствляют, как работает краудфандинг. Для всех в основном это www.kickstarter.com. Но в мире огромное количество ресурсов, которые работают по другой схеме, и для России они более важны. Да и сам Дэвид Финчер на прошлой неделе объявил о том, что создает на Kickstarter свой анимационный проект «Головорез», потому что никто из продюсеров не дал ему денег на это. Он уже необходимые ему 400 тысяч долларов собрал. Но надо понимать, что это Дэвид Финчер. На этом сайте колоссальное количество проектов. Просто за счет оборота людей и денег там можно быстро собрать нужную сумму, если ты поставил адекватные цели. Но у нас пока нет подобного оборота даже в соцсетях. По сравнению с Америкой у нас Твиттер развит на 3 процента.

И еще, хочу объяснить, почему у нас кинопроекты будут тяжело собираться: это сильно растянутая во времени деятельность. Условно говоря, если музыкальная группа говорит: мы за три месяца соберем деньги, выпустим альбом и вы его увидите, то с кино иная ситуация. На фильм уходят годы. Человек может сделать какое-то бескорыстное пожертвование или поучаствовать в съемках фильма. Но он понимает, что результат получит только через год, два, а то и три. Мы сейчас думаем, что делать с проектами, которые нуждаются в мизерных по американским меркам деньгах — 30 тысячах долларов, но по нашим — это сумма. Чтобы это было инвестирование, а не краудфандинговое пожертвование, потому что у нас пока этого не понимают. Поэтому и нет доверия, необходимого для того, чтобы ты получил не прикольные бонусы в виде билета или плаката, а смог в будущем получить прибыль от реализованного проекта. Может быть, поэтому у нас так мало фильмов, которые приносят прибыль.

Алексей Медведев, *программный директор международного кинофестиваля «Два в одном».* Я хотел бы объяснить, почему мы организовали этот «круглый стол». Не потому, что надо быть в тренде и мы гонимся за модным словом. Нам всегда интересно что-то новое. А было это буквально так: моя подруга, кинокритик Ксения Рождественская, спросила, не хочу ли посмотреть новый фильм Хэла Хартли. И я спросил: откуда у тебя новый фильм, если он еще не вышел и только в апреле у него премьера? Она говорит: понимаешь, я зашла на сайт Kickstarter и увидела объявление, что классик независимого американского кино Хэл Хартли делает пилотную серию для телесериала и собирает средства и нужно ему немного — всего 150 тысяч. Сколько она пожертвовала, Ксения не сказала, но я думаю много, потому что рядом с диском фильма лежало приглашение на

премьеру в Нью-Йорк, правда, без оплаченного авиабилета. Правильно говорит Максим, здесь главное — начать, понять, что делают это не американские фрики, а обычные люди. Вчера мы показали этот фильм Хартли. Наш интерес из очень конкретной ситуации возник, потому что это происходит рядом с нами. Психологический барьер, согласно которому краудфандинг — это не про нас, не про меня, начинает исчезать. Вот Хэл Хартли — классик кино, любой фестиваль был бы рад его заполучить, казалось бы, они должны выстроиться за ним в очередь. Но нет, его показали один раз в Польше и у нас. Почему так происходит? Потому что на самом деле Хартли переместился в ту сферу бытования кино, которая не просматривается большими фестивалями. Наш фестиваль ведет поиск в этом направлении, нам нужны новые формы сотрудничества.

К.Сорокин. Алексей Медведев говорит о том, что краудфандинг на Западе — это уже и механизм, позволяющий людям купить для себя возможность посмотреть «свой» фильм на премьере или получить диск первыми. Понимая, что этот фильм обладает скромным прокатным потенциалом, жертвователь принимает участие в его судьбе. И то, что такие люди, как Дэвид Финчер, включаются в этот процесс, свидетельствует не о том, что Дэвиду не дали денег, а о том, что возникла новая бизнес-модель, которая в условиях современного мира реально действует. Важный момент в формировании краудфандинга заключается в том, что сейчас он формирует сам себя. Что такое сайт, предоставляющий комплекс услуг, — в конечном итоге он предоставляет акценты деятельности в кино, которые ты расставляешь сам. Как производитель.

Е.Чечулина. Многие известные люди этот способ инвестирования уже используют как промо. И в сфере музыки, в компьютерных играх, в кино — они именно на краудфандинге строят свои промокампании. Двух зайцев убивают сразу — экономят огромные средства на рекламе, рассказывают миру о проекте, а также получают дополнительные средства для его продвижения к потребителю.

М.Кузьмин. Кроме краудфандинговых есть еще краудсорсинговые проекты. Елена Степанищева, продюсер фильма Бориса Хлебникова «Пока ночь не разлучит», расскажет нам об этом.

Елена Степанищева. Все, кто принимал участие в проекте, — сотрудники съемочной группы, актеры, работники студии — предоставили нам какое-то количество рабочих часов или съемочных площадей за проценты от прибыли. Это обмен по принципу «время за потенциальный доход».

М.Кузьмин. Собирать ресурсы людей для меня понятней, чем собирать деньги. Честнее, по-моему. Если у меня есть в партнерах типография, лаборатория и прочее, я просто минимизирую свои расходы и мы вместе прогнозируем свои риски.

Вот я хочу спросить: на Colta.ru сколько реально собрали?

Е.Чечулина. Речь идет о проекте, который закончился 16 октября 2012 года. Летом инвестор ресурса Openspace сказал сотрудникам редакции, что больше не нуждается в их услугах. Они все ушли, создав новый ресурс Colta.ru. Посчитали, что на содержание редакции в год нужно порядка 24 миллионов рублей. Решили за двадцать дней собрать 600 тысяч. Олигархи не скидывались. Можно зайти на сайт и посмотреть в плашке «Акционеры» — там есть все имена. Получилось около шестисот участников проекта. Потом еще 100 тысяч насобирали. Все довольны. Но у Colta очень преданная аудитория: люди хотели помочь. У Openspace на тот момент было 50 тысяч человек. И, конечно, их поддержало журналистское сообщество, которое тоже помогло коллегам. Вопрос в том, как вы все это подаете, каковы информационные каналы.

Г.Подземельный. Уточняющий вопрос: а если бы не собрали нужную сумму, что было бы с теми деньгами, которые уже поступили, — они вернулись бы обратно?

Е.Чечулина. Да, разумеется.

Г.Подземельный. Вернемся к кино. Те проекты, которые сейчас на вашей платформе, сколько собрали максимально?

Е.Чечулина. Роман Либеров с проектом «Ильф и Петров» собрал 33 тысячи рублей, при том что чуть ли не половина Москвы уже посмотрела этот фильм. Люди

не спешат расставаться с деньгами. При этом Роман в ЖЖ ведет очень активную агитацию.

Роман Либеров. Есть множество причин, по которым ты это делаешь: ты сам можешь выбирать, на что, кому и сколько ты посылаешь денег, если тебе это интересно и ты получаешь гарантии. Почему это работает в Америке? Потому что там сильная киноиндустрия. Почему это должно работать у нас? Потому что у нас нет никакой индустрии вообще.

К.Сорокин. На Фейсбуке или в «ВКонтакте» отслеживается, кому ты ставишь лайки. Там регулярно за этим следят, у нас пока не хватает гарантий: мы не можем обещать людям, что все получится.

Е.Чечулина. Должно быть доверие к тому человеку, который собирает деньги на проект. Пока у нас система так работает, что людям трудно понять, кто стоит за призывом прислать деньги: личность или неизвестно кто.

М.Кузьмин. У нас есть опыт мелкой розницы. Мы можем платить за лайки и можем давать билеты. Тут игра с аудиторией, которая несет деньги в кино. Ты ее исследуешь, говоришь, что нужны лайки, — и покупаешь их за билеты. Прямое пожертвование у нас пока невозможно.

Е.Чечулина. Но лайки никогда не конвертируются в деньги.

М.Кузьмин. Лайки могут реально раскачать интерес в соцсетях за минимальный срок. Потому что телевизор и реклама — это из пушки по воробьям. А мы тоже из пушки по воробьям, но — бесплатно. Мы имеем возможность придумывать все новые и новые механизмы — например, предоставляя по два билета, увеличиваем коэффициент заполняемости зала. Но в любом случае прямые пожертвования у нас невозможны. Мы реально пробовали запустить яндекс-кошелек. Но всегда чувствуешь себя попрошайкой с протянутой рукой. А если говорить про Colta, 600 тысяч при необходимых 24 миллионах в год — это вообще ничего. Но мы про них говорим, потому что это первый такой известный опыт у нас. 50 тысяч

аудитории — а заплатили 600 человек — вот вам и ответ на вопрос, возможен ли краудфандинг в России. Не возможен!

Е.Чечулина. Да, по крайней мере, сегодня и в ближайшие цать лет. У нас ментальность не та...

Вопрос из зала. В Штатах сейчас есть система — не помню, как она называется, — бронирования показов, сеансов, когда люди лайкают какой-то определенный фильм и сообщают, что готовы идти на него большой компанией.

Е.Чечулина. Во всем мире появился сейчас с десяток сайтов – краудфандинг мероприятий. И мы сейчас на «Планете» такой сервис тоже разрабатываем. По сути это предзаказ мероприятий. Я думаю, что такой сервис может быть востребован в России.

М.Кузьмин. Мы как раз проводили такую кампанию по фильму «Шапито-шоу». Были рассерженные фанаты Сергея Лобана в регионах, которые писали: какого черта в нашем кинотеатре не идет эта картина? Это был суперудачный проект авторского кино — по аудитории и сборам. Но у нас была проблема: были города, которые не слишком в нас верили, показ фильма там был просто невозможен. Лобан сказал мне, что надо что-то придумывать, в частности делать отдельные показы для отдельных людей. Мы запустили «Гугл-форму», которая гуляла по Интернету: если вы собираете больше сорока зрителей на показ (это по нашей логистике оправдано: при средней цене за билеты компенсирует прокат копии), мы устраиваем для вас сеанс. Я просто выкупал аренду зала — в Томске, например, — и мы показывали фильм. Я ничего как продюсер не зарабатывал, занимался всем сам, но это было важно и в конечном счете сработало. В итоге за полторы недели было заполнено три тысячи заявок. Не везде получилось, как мы задумали, но это был ценный опыт.

К.Сорокин. В Америке давно есть такой опыт. Когда набирается какая-то критическая масса людей, они сами себе выкупают показ. Но в России, думаю, публика менее ответственная, она не способна к самоорганизации и часто все имеет не тот результат, на который ты рассчитываешь.

Е.Чечулина. Поэтому и создаются такие сервисы, как наши. К соцсетям у нас в стране нет никакого доверия. Например, в Фейсбуке пять тысяч человек пишут «Пойдем», а по факту приходит сто. Когда человек осознанно отдает свои деньги, тогда он и по-другому относится к походу в кино. Именно поэтому предварительный заказ мероприятий сейчас активно развивается.

Г.Подземельный. Сколько времени собираются деньги на постпродакшн?

Е.Чечулина. На Kickstarter, например, и за месяц могут собрать. Самый крупный сбор — 8,5 миллиона рублей за игровую платформу. Статистика и скорость тут зависят от идей. Но нет ни одного кинопроекта, который бы собрал хотя бы миллион. Договорная платформа предполагает, что, если собирают больше средств, следует увеличивать сроки выпуска продукта, выплаты, рассылку и т.д. Но у нас это пока в должной мере не соблюдают. Появилось огромное количество недовольных. Поэтому Kickstarter выпустил манифест, объявив: «Мы не магазин» и определив список того, на что можно собирать деньги.

Вопрос из зала. В США стал популярным трансмедиамаркетинг, когда несколько продуктов делаются на одну тему: кино, игра, выставка и прочее. Возможно ли кино финансировать по остаточному принципу? Сначала придумать какую-то игру, а потом по ней собирать средства на сам фильм?

Е.Чечулина. Это очень сильно удлиняет весь процесс.

Вопрос из зала. Краудфандинг — это прежде всего просьба о помощи. «Прошу помочь сделать фильм», — если за поддержкой к нам обращается продюсер. Понятно, что он что-то уже получил от инвесторов, от Министерства культуры. Ему нужно возвращать часть денег... Он снова просит. В этом смысле система не работает. Вот у Мэри Назари в «Пионере» скоро заработает киноресурс, где деньги будут собирать режиссеры, а не продюсеры. Как это работает? Есть такая-то сумма, которую надо найти. Часть денег дают банки, часть госструктуры, осталось столько-то. Сейчас мы ищем средства на сценарий. Зритель понимает, что это проект коммерческий, и давать деньги на него ему не хочется. Мы ищем деньги на возможность вещания. Аудитория, которая готова предоставить какие-то деньги, — гигантская. Но она снижается за счет многих факторов: неизвестности режиссера, продюсера, неясности цели, непрозрачности отношений, отсутствия банковской карточки в кармане. Мы собрали сейчас деньги на две малобюджетные картины — по 3 миллиона рублей. Деньги, собранные на краудфандинге, обратно не возвращаются.

А.Медведев. У меня другой вопрос — каков механизм перечисления денег? У меня нет времени ходить в банк и перечислять, нет времени вспоминать пароль на Яндекс-мани и т.п.

Е.Чечулина. Нужно ждать, пока монетизируются лайки. В соцсетях это делать бесполезно, а вот у «Планеты» такая же система, как на Kickstarter, — к сайту прикручены платежные системы. Вы четко видите, что и за сколько можете купить. Кликнули на «купить» — и у вас выскакивает куча вариантов того, как и где вы можете заплатить: там вариантов множество. Это просто, уходит одна минута.

Г.Подземельный. Пока еще этот механизм финансирования кино находится у нас в зачаточном состоянии. Но для себя я понял, что такой ресурс есть. После нашей встречи я теперь знаю, куда мне идти и как действовать, чтобы собрать деньги на интересный проект.

M E D I A

Фото:
images.yandex.ru

ИВАН ЗАСУРСКИЙ:

«Все знают всё про всех»

НОВАЯ ЖИЗНЬ КАК СЛЕДСТВИЕ СМЕНЫ КОММУНИКАЦИЙ

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

Даниил Дондурей. Я хотел поговорить о разного рода последствиях активно идущей медийной революции на языке так называемых «простых» людей: режиссеров, сценаристов, критиков, гуманитариев, докторов наук — наших читателей. Какие здесь происходят процессы, на которые мы либо совсем не обращаем внимания, либо, если обращаем, то как на обычное явление природы — вот сейчас лето, жара, потом будет осень. Что происходит с нами, с миром при тотальной смене коммуникаций, появлении новых медиа?

Иван Засурский. Раньше в традиционных коммуникациях люди естественно существовали как отдельные индивидуумы. Между ними была дистанция, различия. Массмедиа их объединяли, но это еще была и репрезентация социальной реальности. Традиционные, хорошо нам знакомые СМИ создают и постоянно воспроизводят в нашем сознании картину индустриального или даже постиндустриального общества. Продолжают ретранслировать ее. И, скорее всего, так или иначе именно эту версию происходящего видят люди, которые социализованы в нынешней жизни — в своей профессии, в роли того или иного специалиста, гражданина, члена семьи, в действующей модели знаний. А вот то, чего они не замечают, скорее всего, относится к формированию и следствиям воздействия уже новых медиа, базирующихся на совершенно других принципах.

Д.Дондурей. Думаю, подавляющее большинство их просто не считывает, а следовательно, не понимает природу и масштаб самой этой проблематики.

И.Засурский. В пространстве новых медиа между людьми находится не то, что их разделяет, а связь и синхронность. В отличие от эпохи отложенных сигналов — вот я дал вам свою книжку, знаю, что у вас когда-нибудь появится время и вы ее почитаете — в новых медиа для человека реакция происходит быстро или мгновенно. Принципы социальных сетей — это реальность реального времени. Там практически нет ничего отложенного. Возьмите Твиттер — это же live. Фейсбук — это чуть-чуть отложенный live, потому что там все происходит в комментариях, но тоже live.

Д.Дондурей. Это что — слом, точнее, смена цивилизации? У меня в связи с этим такая ассоциация. Когда горожане, скажем, в XV веке шли на площадь смотреть захватывающее зрелище сожжения ведьм или публичную казнь, — они не подозревали, что Микеланджело и Леонардо уже творили шедевры Высокого Возрождения, несущие совершенно иные картины мира. Принципы будущей жизни человечества. Просто сегодня такая революция осуществляется во сто крат быстрее.

И.Засурский. Сегодня это, в сущности, тотальное реалити-шоу. Телевидение — на пике своего расцвета в качестве медиума — превратило нашу жизнь в своего рода реалити-шоу. Социальные сети распространили его на всех,

---

Иван Засурский — журналист, кандидат филологических наук, продюсер. Заведующий кафедрой новых медиа и теории коммуникации факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова. Основатель и издатель онлайновой газеты «Частный Корреспондент». Автор более 500 публикаций в периодических изданиях в России и за рубежом.

и миллиарды пользователей стали его участниками. Дальше произошли очень интересные процессы, которые всегда происходят, когда включается большая игра. Участники этого шоу стали определяться с тем, в какой они команде играют, начали формироваться в сообщества, потому что в новых медиа, как в обычной городской среде, ты должен быть кем-то. В деревне ты можешь быть просто крестьянином, но если живешь в городе, то обязан осуществить какой-то выбор, определиться с тем, кто ты. Так что урбанизация тоже подготовила людей к реальности новых медиа.

С другой стороны, сама медийная революция радикально изменила эти процессы. Все связаны друг с другом в режиме реального времени, и поэтому человек практически неизбежно становится или хочет стать частью какой-то группы, какой-то волны — общности тех, кто тебя окружает. Ты должен выбрать «своих». У Гюстава Лебона есть очень интересные наблюдения про характер толпы. Их можно было бы дополнить тем, как люди — это очень хорошо сформулировано Мак-Люэном — всегда были потрясены изменениями медиаплатформы. У Тоффлера в его «Шоке будущего» тоже об этом много говорится. Первична, на мой взгляд, сама смена медиа, в ходе которой происходит тотальное переустройство социальной реальности. Мы редко об этом задумываемся — о том, что такая родная, давно знакомая социальная реальность в значительной мере является продуктом развития определенных медиа.

Торонтская школа теории коммуникации, к которой я себя тоже отношу, прослеживает связь между тем, какие медиа главенствуют сейчас в обществе и каким оно является как бы само по себе — вне медиа. То же относится и к отдельной личности. Гарольд Иннис, основатель торонтской школы, считал, что баланс общества зависит от того, насколько хорошо связаны пространство и время. Непременно должен быть баланс. Есть медиумы, которые отвечают за передачу информации сквозь время, за хранение культурных традиций. Например, у нас в Москве посреди города стоит крепость — Кремль. Это тоже своего рода тип медиа — архитектура, хранящая определенную систему представлений, транслятор наших ценностей.

Мы ведь и в самом деле великая империя, никуда от этого не деться. И соответственно, этот смысл воспроизводится через время, не важно, какая при этом упаковка.

Есть медиа, которые несут смысл через пространство. В древнее время это был, к примеру, папирус. С его помощью можно передавать приказы на большое расстояние, вести эффективную переписку. На этих листиках особо не попишешь. Одной из причин, кстати, почему так ослабла Римская империя, было как раз то обстоятельство, что прекратились поставки папируса из Египта. У них возникли нарушения в системе коммуникаций. В наше время мгновенным передатчиком смысла через любое пространство становится Интернет.

Я сейчас ратую ни за, ни против каких-то режимов, я просто отмечаю как исследователь: общество дестабилизируется. Переустанавливается операционная система, на которой оно работает несколько столетий. Грубо говоря, на наших глазах меняется носитель. С традиционного, где есть отложенный во времени сигнал, выстроенный по определенной иерархии, через права собственности выкупленный...

Д.Дондурей. ...через разного рода институты функционирующий...

И.Засурский. ...не испытывающий больших потрясений — и не важно, что там в «ящике» показывают. В отличие от Интернета, к которому у всех так много вопросов. Просто включите телевизор, и вы сразу...

Д.Дондурей. ...увидите разницу.

И.Засурский. Главное, что всех бесит в Интернете, — это возникновение другой, еще малопонятной социальной реальности, другие потоки внимания. В принципе, это можно изучить на примере кинематографа, эта проблематика блестяще представлена в последнем фильме Ланы и Энди Вачовски «Облачный атлас». Главная его мысль: мы все связаны, но каждый из нас сам по себе не имеет смысла. Традиционные медиа, начиная с первой книги, создавали индивидуальную реальность, ту, от которой индивид на время может отключиться. Социализация все эти столетия шла через систему практик, в первую очередь вокруг чтения,

смысл которых мы сами даже не понимали. С точки зрения антропологии, они могут рассматриваться как своего рода продолжение монашеских техник созерцания, медитации, постижения текстов.

Д.Дондурей. Но это известный в Европе тип интеллектуальной жизни.

И.Засурский. В нынешней электронной реальности все граждане взаимосвязаны, формируют коммьюнити, как правило, вокруг произведений с эффектом, отложенным во времени и имеющим характер снежного кома. В качестве примера приведу Новый Завет. Более того, в новой реальности возвращаются определенные черты жизни, характерные для того времени, которое считается доисторическим.

Д.Дондурей. Завершается какой-то цивилизационный цикл, круг развития?

И.Засурский. Да. Доисторический – значит, возникший на основе устной докнижной культуры, как мы ее себе представляем. В любом случае нас сейчас это совершенно не должно беспокоить. Волнует то, что она, эта культура...

Д.Дондурей. ...другая? Скажите, в чем она — кардинально — другая? Мы вот живем в одних парадигмах жизни, а чувствуем, что уже действуют другие.

И.Засурский. Социальная реальность конца XX века – это реальность поражения концепции масс. Жизнь стала очень разнообразной. Ты, конечно, можешь на себе испытать реальность традиционных медиа. Но смысл новых медиа вовсе не в том, что ты их зритель, а в том, что ты — участник. Это, кстати, и есть причина возникновения волны недавних протестов. Раньше у людей, испытывающих желание быть вместе, были возможности, скажем, читать одну и ту же книгу, обсуждать ее на кухне, сплачиваться вокруг определенной радиопередачи или телепрограммы. Теперь участие предполагает какую-то игровую ситуацию, постановку общих целей, совместное действие, разнообразные флешмобы.

Новая среда тотально настроена на участие каждого. Люди априори активны, потому что, если ты в Интернете ведешь себя, как зритель телевизора, ты не сделаешь ни одного шага. Ты должен ввести запрос, зарегистрироваться, куда-то войти. Что бы ты ни написал, кто-то где-то может на это отреагировать. Это вообще другая история — люди объединяются в разные группы по интересам на основе тех или иных ценностей. Согласно моим наблюдениям, они — эти ценности — происходят из каких-то великих произведений культуры. Эту мысль я хотел бы приколотить здесь гвоздями. Всегда есть создания человеческого гения, которые оставляют после себя круги на воде как Новый Завет, как Тора, как эпос о Гильгамеше, как фильмы «Матрица», «Звездные войны», отдельные эпические романы, в частности, для нашей страны в последнее время «Generation П».

Д.Дондурей. Это могут быть музыка, книги, здания...

И.Засурский. Конечно, Чаадаев с его публицистикой или Герцен с его журналом...

Д.Дондурей. Такие гиперартефакты...

И.Засурский. Да. Например, с моей точки зрения, может быть даже социализация «лишних» людей. Все тексты ведь уже написаны. Они просто размножаются, как массовый продукт. Вам обязательно нужно писать, рассчитывая на какой-то слой, и при этом желательно на кого-то ссылаться. Это специализация, означающая, что вы всегда будете уходить в глубь некоей содержательной системы.

Д.Дондурей. В этой связи, видимо, есть ряд радикальных подвижек. Например: теперь снимаются не только дистанции, но и все формы отношений «автор — зритель — слушатель». Создатель и потребитель.

И.Засурский. Но вы должны понимать при этом, что с точки зрения теории коммуникации, одной из ее форм всегда является конфликт. Например: есть молодежное коммьюнити активистов Кремля, мы можем их себе представить, и есть, допустим, либеральная часть Координационного совета. Если где-то может быть интерполяция, там всегда будет конфликт — просто как форма коммуникации.

Герои новых медиа — это герои социального реалити-шоу, которые при этом действуют спонтанно и интенсивно в гиперактивном коммуникационном пространстве, в режиме реального времени. На это шоу может быть направлено любое количество объективов, оно практически мгновенно размножается через эти сигналы, потому что находится в ситуации «экономики внимания», работающей по совершенно новым принципам.

Д.Дондурей. Но каждый из нас не может быть Навальным.
И.Засурский. Каждый — уже по-своему Навальный, по крайней мере, может им быть. В этом глубокий смысл и причина того, что той же оппозиции не удается найти лидеров: они ей не нужны. Это совсем другой принцип.
Д.Дондурей. Но это создает массу трудностей.
И.Засурский. И возможностей тоже.
Д.Дондурей. Социум все-таки устроен не совсем по новым схемам, скорее по старым. Представительская власть, суды, бизнесы, движение денег, полномочий и так далее. В конце концов, все это действует только быстрее, чем в XVII или XIX веке.

И.Засурский. Да, это традиционная система.
Д.Дондурей. Сейчас она тоже воспроизводится.
И.Засурский. Но реальность новых и традиционных медиа находится в состоянии конфликта.
Д.Дондурей. Потому что новые медиа сами по себе напрямую не предлагают иные — долгожданные — типы эффективного социального устройства.
И.Засурский. В традиционных СМИ у вас могла быть какая-то, условно говоря, идеология. В новых может быть только идея. Единственное, что сейчас Россия может продать миру, если выразиться цинично, — это возможности своей природы. Вот что на самом деле наше национальное достояние. Мы держим для планеты 22 процента воды, 25 процентов леса и еще больше чистого воздуха.
Д.Дондурей. Я понимаю. Но люди из администрации президента, отвечающие за идеологию, создают все информационные поводы, полностью контролируют повестку дня и в этом смысле переигрывают Навального с компанией...
И.Засурский. Это не совсем то, что требуется от государственного управления. С моей точки зрения, участие в бое гладиаторов – если ты понимаешь, что социальная реальность превратилась в такое противостояние, — не может обеспечить тебе истинной победы. Ее всегда в конечном счете празднует император, который свысока надзирает за схваткой. Последняя консервативная волна во всем мире — это на самом деле следствие действия все той же новой медийной силы. Она сплачивает всех, не только либералов, но и самих консерваторов во всем мире. И те и другие теперь начинают играть по новым правилам, действовать согласно каким-то групповым принципам, но при этом в совершенно новой реальности.

Могу это систематизировать. Юрген Хабермас в свое время использовал термин «публичная сфера». Она ассоциировалась с элитарной газетой. Андерсон в «Воображаемых сообществах» говорил о романе-эпопее, другие о кофе-шопах или салонах, где люди могли собираться и все это обсуждать. Публичное пространство — public sphere — предполагало возможность рациональной коммуникации с достижением определенного согласия по каким-то ключевым моментам.

Дальше произошло усложнение этого процесса, когда появились массовые медиа, возникла возможность представлять уже для миллионов отформатированные картины действительности, управлять территориальным перемещением и сменой форм занятости, переселением людей из деревни в город, ценностным кризисом и прочим. А еще раньше сформировались мощные национальные государства, которые мы сейчас видим. Их не было до формирования национальных литературных языков, которые появились в том числе и в результате перевода Библии на эти языки, а в новое время выхода национальных газет и романов.

Сейчас в этом смысле в мире тоже происходят интересные процессы. Возникла новая синтетическая, синкретическая среда. В ней по-новому размешиваются, перемешиваются все смыслы. Социальная реальность приводит к тому, что то, что до сих пор было публичной сферой, а потом Ги Дебор определял как «общество спектакля», теперь полностью сменилось, поскольку логика новых медиа — это логика участия. В том числе и тех, кто не слишком активен или подкован в дискуссиях.

Д.Дондурей. Но известно из социологических исследований, что способность к аналитике, рафинированному знанию, способность проникать в глубинные смыслы, понимать истинные связи, взаимодействия и отношения в нашем обществе уменьшается.

И.Засурский. Существенно уменьшается для тех, кто не социализован в новую среду, кто не перешел в функционирование по другим принципам. Быть включенным в эту среду и есть работа. И есть идентичность.

Д.Дондурей. А что тогда является результатом, плодами этого процесса?

И.Засурский. Признание. Подумайте сами, столько всего завязано на признании — и вознаграждение, и брак, и размножение, и репутация как гарантия стабильности, доходов, ресурсов, твоего положения в обществе. Это главный мотиватор, который в новых медиа заставляет людей делать бесплатно все что угодно. Потому что это просто оказывается в их интересах — с их точки зрения.

Д.Дондурей. Потому что символический капитал иначе формируется?

И.Засурский. Конечно. Вот, к примеру, современный рынок символического капитала находится внутри Фейсбука, ему принадлежит, а значит, люди обязаны тут писать бесплатно и работать на него.

Д.Дондурей. В каком-то смысле это настоящая дань?

И.Засурский. Не дань, прописка. Плата за прописку, которую при этом можно монетизировать на бирже. Это вообще принятая практика. Я этим занимался еще в 2005 году в Рамблере в команде людей, которые делали первый русский IPO в новых медиа. Стоимость интернет-компаний обеспечена активностью пользователей.

Д.Дондурей. На протяжении тысячелетий существовало разведение на элиты и массы, на избранных и простолюдинов, на тех, кто управляет, принимает решения, является лучшим, прошел разные типы селекции, и остальных — тех, кто сидит у подножия. Что в связи с новыми медиа здесь происходит? Разве нет элит, с одной стороны, и массовых аудиторий — с другой? Как теперь работает механизм такой селекции?

И.Засурский. За счет вашей способности привлекать и удерживать внимание.

Д.Дондурей. Куда тогда деваются какие-то мои таланты, навыки, возможности доступа?

И.Засурский. Работают на вашу включенность, интенсивность, вашу способность быть создателем новых смыслов и интегратором каких-то идей.

Д.Дондурей. Все-таки эти смыслы являются результатом некоей интеллектуальной деятельности.

И.Засурский. Они являются неизбежным элементом существующей системы. Все мы между собой связаны, все время идет какой-то контакт. Очень странная включенность, чуть ли не на уровне первобытного общества, когда у людей не было специализации, сложнейших нынешних отношений «начальник — исполнитель».

Д.Дондурей. И один и тот же индивид играл разные роли.

И.Засурский. У людей был другой контакт с природой, со всем живым. Не только, как сейчас, в основном контакт друг с другом. То, что сейчас происходит, в терминах теории русского космизма Вернадского можно описать как формирование ноосферы. Люди ведь многое не понимают из наследия Вернадского. Он был довольно холодным мыслителем, ученым, а вовсе не романтиком. Он сразу увидел матрицу, иную форму жизни. Потому что ноосфера, как мы себе ее представляем, то есть как вещь, которая у нас «есть», не существует. Согласно Вернадскому, мы по отношению к ней являемся окружающей средой.

Д.Дондурей. Вы тем самым наделяете ее чуть ли не статусом божественности.

И.Засурский. Среда новых медиа — скорее языческая среда по своей стилистике, языческая, в смысле многополярности — как минимум. Интенсивность участия, принятие на себя разного рода ролей здесь во много раз сильнее, чем в традиционных религиях. Это та среда, в которой подобное поведение вознаграждается, приветствуется и является залогом эффективного функционирования всего общественного механизма. Честно говоря, это то, что все время было нужно людям всех сословий. Они просто не знали, как это воплотить, потому что подобные связи легко воплощаются в небольших сообществах. В больших это едва ли воплощалось. Такой опыт был, когда появилось радио, что позволило через коллективные точки доступа участвовать в формировании тоталитарных режимов — Сталина, Гитлера, Муссолини и всех остальных. Тоталитарный строй, естественно, тоже был, среди прочего, порождением медиа.

Сейчас медийная среда — это ноосфера, новое коллективное сознание. Главная проблема с ним только одна — та часть общества, которая де-факто является носителем настоящих знаний, с большим трудом включается в эту систему. Из-за этого новое коллективное сознание лишено доступа к серьезной экспертизе. Эта среда сама по себе является чем-то совершенно особенным, чего не было раньше. Поэтому и личность, и общество в ней тоже будут другими, совсем не такими, как сейчас.

Д.Дондурей. Это кардинальный пересмотр...

И.Засурский. Тотальная модернизация всего и вся. Она может приходить под видом инноваций, если это представить, а затем продать как социальный компромисс. Может приходить как волна враждебных поглощений или появление каких-то разрушительных технологий. Как если бы у вас был завод по производству лошадей, и вы произвели колоссальные инвестиции в конюшни в Москве, но вдруг выяснилось, что все граждане пересаживаются на такси. Это же просто кошмар. Или вы строили бани в Москве, но принимается решение снабдить горячей водой все квартиры. Таких ситуаций бывает много. Вот и сейчас остро встает вопрос о переводе культурного наследия в статус общественного достояния.

Д.Дондурей. Но вы все время говорите о технологии.

И.Засурский. Я говорю о том, в каких условиях формируется информационная эпоха и следующая цивилизация.

Д.Дондурей. Кто тогда ее враги?

И.Засурский. Закрытое, старое, уходящее, привычное нам общество.

Д.Дондурей. Новая среда все равно их перемелет.

И.Засурский. Не то что перемелет. С точки зрения традиционного общества, сопротивление этим процессам и технологиям подтачивает работоспособность — в банальном, военном смысле. Судя по тому, что делают российские власти, имперская матрица, традиционная для России, на самом деле показывает, что власти все-таки хотят ее модернизировать — государство и всю страну. Но порядок в их головах ассоциируется с традиционными медиа. Для них комфортна ситуация, когда следует всех упорядочить. Но при этом совершенно упускается из виду одна вещь: новые технологии, думаем мы об этом или нет, полностью

позволяют фиксировать все, что мы делаем в любой момент нашей жизни. Цивилизационная сенсация: мы абсолютно прозрачны.

Тысячелетние законы предполагают, что очень трудно узнать про нас какие-то подробности. Эти законы основаны на принципе показательных наказаний. Как сейчас в Сирии: там мальчика застрелили при родителях за то, что он сказал: «Даже если пророк воскреснет, я не налью тебе кофе». Система показательной порки, арестов, сроков, изоляции. Это наследие колониальных империй. Эта система продолжает оставаться частью нынешней экономики.

Традиционный взгляд на вещи: необходимо все упорядочить. Законы и правила во все времена действуют через ужесточение. Однако властные элиты забывают, что при нынешнем уровне прозрачности все эти суровые правила, которые они всем навязывают, в конечном счете будут угрожать и им самим. Почему в Америке так серьезно относятся к ситуации со Сноуденом? Потому что с точки зрения ноосферы он включен в события, представляющие новые нормы для всего человечества. Он часть этой складывающейся экосистемы. Он социализован в мире сетевого сознания, где все связаны и являются частью коллективного разума. Как Аарон Шварц, Уолтер Бенедикт, как Барлоу, который написал декларацию независимости киберпространства.

Д.Дондурей. Ассанж — тоже из этой серии?

И.Засурский. Конечно. Энергия хакеров социальна по своей природе. Они интегрированы через электронную систему новых медиа и активных коммуникаций.

Д.Дондурей. Но тогда старые системы должны им мстить.

И.Засурский. Они, естественно, находятся с ними в конфликте, который символически материализован в кинотрилогии «Матрица». В какой-то момент агентов смитов станет так много, что система, чтобы продолжать свое функционирование, будет нуждаться в Нео, в избранном хакере, который ляжет на эшафот. Он прорвется через недоверие, оставив тело, войдет своим сознанием в это пространство. Кардинально изменит сознание агента Смита, потому что как человек он будет сильнее, чем электронная программа. Художественная репрезентация конфликта старых и новых медиа как раз и является содержанием трилогии «Матрица».

Д.Дондурей. Осуществляется ли какая-то более или менее адекватная профессиональная рефлексия того, о чем вы говорите? Что-то ее заменяет? Или пока еще рано? Когда мы из старой культуры смотрим на новую, что мы видим и делаем?

И.Засурский. Что происходит с миром, если в одном пространстве оказываются все верующие всех стран? И каждая религия настроена на то, что именно она единственно верная? Естественно, тут возникает масса трений.

Д.Дондурей. Конфликтов, драм, войн.

И.Засурский. Что поделаешь, значит, они будут. Возьмите Реформацию. После того как возникло книгопечатание, новые литературные языки, народы стали сплачиваться, а люди захотели жить по законам божьим. Уникальная коммуна появилась в Женеве. Какие страсти были тогда. Сколько рек крови пролилось. Столетняя война.

Д.Дондурей. А как быть с плюрализмом, связанным с тем, что нужно уметь все-таки каким-то образом уживаться двум сегодня существующим типам цивилизаций — старых и новых медиа. Новые медиа должны проникать и перекодировать старые, которые будут какое-то время сохраняться. Как пережить сам период этого непростого переустройства?

И.Засурский. Считается, что революции подобного типа происходят время от времени, они связаны со сменой технологических укладов. Смена парадигмы включает в себя изменения во всех областях. Грубо говоря, сейчас мы находимся в середине, может быть, ближе к концу технологической революции, связанной с компьютерами, но где-то в начале другой — следующей технологической революции, основанной на беспроводных средствах коммуникации. Вы же понимаете, что череда таких трансформаций в конце концов полностью изменит наш мир. Для современного водителя привычный поводырь — навигатор, который разговаривает с ним голосом милой девушки. А для наших детей это будет просто

точка на карте, которая сама говорит тебе, куда надо идти и что делать. Все твои друзья — тоже точки, которые ты при желании можешь увидеть в любое время.

Д.Дондурей. Следовательно, будут отмирать одни навыки жизни и появляться другие — сегодня не существующие.

И.Засурский. Люди из традиционалистского общества, конечно, испытывают проблемы с ориентацией в сложной среде, даже городской. В этом смысле очень важной становится роль образования. Я настаиваю, например, на том, что необходимо публиковать все учебные работы людей, начиная со школы. Вообще все, что делают дети, должно идти всегда онлайн. Нужно действительно знать все про всех.

Д.Дондурей. В каком-то смысле это важнее и масштабнее, чем нынешняя гигантская секретная прослушка агентствами национальной безопасности.

И.Засурский. Конечно, но нужно понимать, что при этом следует сделать. Дать людям возможность не прятаться, полностью разрушить желание прятаться за разного рода образцами. Копипаст: люди со страхом списывают друг у друга. Нужно это по мере возможности убрать.

Д.Дондурей. А авторство? Профессиональная репутация ведь во многом связана с авторством, с оригинальностью.

И.Засурский. ЕГЭ, видимо, останется. Но оригинальность должна оцениваться многоаспектно с детства. Это важнейший показатель. Дети сразу должны включаться в новую реальность. Именно навык включенности необходим для социализации в мире новых медиа.

Д.Дондурей. Но кто-то способен на ноу-хау, авторство, уникальность, а кто-то нет.

И.Засурский. Например, для огромного количества взрослых людей реальный смысл прихода в Интернет возник после того, как стали работать «Одноклассники». Стало понятно, что ты действительно можешь прямо сейчас, в этой соцсети найти людей, с которыми учился тридцать, пятьдесят лет назад. Заглянуть туда и посмотреть на них. С точки зрения человека, который в первый раз думает, идти ему в Интернет или нет, это достаточный повод. Другие хотят с кем-то пообщаться. Что нужно людям, как выясняется? Вот какое сейчас самое многотиражное издание в России?

Д.Дондурей. «Аргументы и факты».

И.Засурский. Нет, конечно. «Здоровый образ жизни». «Лечебные письма» — тоже большая газета. Русский народ со страстью пишет друг другу рецепты, советует, как успешно бороться с теми или иными недугами народными же средствами. Люди имеют склонность к формированию сетей по интересам, распределению, разделению знания. Для этой среды важны sharing и caring, желание поделиться с кем-то. «Мне понравилась эта песня, можно я тебе ее проиграю?» Проявить заботу — основное побуждение в социальной интеракции. Главные права человека в том обществе, в которое мы перемещаемся, — право на доступ к любой информации, к любому культурному наследию. Право на самовыражение и на отсутствие преследования по поводу самовыражения в новой среде.

Д.Дондурей. В этом смысле авторитарные и тоталитарные формы социальной организации — как они-то смогут соотноситься с новыми функциями?

И.Засурский. На мой взгляд, общество в этом плане сейчас склоняется к компромиссу, характерному для брежневского времени. На какое-то время будут очерчены рамки дозволенного в области символической реальности. Представление о том, какие здесь действуют социальные стандарты. Как это уже есть во многих странах Америки и Европы. Будет определено, что можно, а что нельзя делать. Нормы и правила будут жестче регламентироваться, а отход от них жестче преследоваться. Я ожидаю продолжения тенденции ужесточения режима — не потому даже, что он так агрессивно настроен, а главным образом потому, что существующие законы и нормы многократно усиливаются из-за новых медиа. Сама по себе трансплантация традиционного общества в условия прозрачных технологий приводит к тому, что система показательных предписаний, пóрок и преследований начинает работать в каких-то фабричных масштабах — в виде самострела сталинского времени. Сейчас в системе может что-то сдетонировать, и она способна состричь головы вместо волос.

Д.Дондурей. Но у нее же есть мощные технологии самосохранения.

И.Засурский. В принципе, есть. Из-за того что эти люди не так хорошо понимают реальность новых медиа, у них, к сожалению, часто отсутствует возможность выстраивания правильных коммуникационных стратегий. Но самое интересное: в мире новых медиа власть уже не та, что раньше. Теперь это власть не политических и силовых ресурсов, а лидера мнения, того, кто репутационно более интересен, кто в этом плане силен.

Д.Дондурей. Это подтверждает то, с чего мы начали.

И.Засурский. Как прямой эфир на радио или на телевидении. Митинги — тоже реальное время, толпа, принадлежность к групповому сознанию, детонация. Нужно понимать главное в стратегиях управления сетевым обществом — предложить людям правильные компромиссы, предоставить им возможности индивидуальных условий жизни. Это, разумеется, непросто. Для того чтобы в новом обществе они существовали, нужно постепенно по-другому строить всю систему жизни. Делать это осознанно, очень серьезно. И этим надо уже сейчас заниматься. Сохранить ресурсы, необходимые для жизни, природу в первую очередь.

Необходимо перейти от технологий ручного управления к методу системной модерации, когда есть единые для всех законы, умные, с массой проработанных деталей, очень гуманистичные по своим принципам. Они заботятся об обществе как о ресурсе, помогают его возделывать. Это не та реактивная стратегия гладиаторов, которая действует сейчас: она не позволяет реализовывать стратегии, создавать фундамент, будущее, а только усиливает резонанс конфликта. Именно поэтому нужно обеспечить сохранение накопленных навыков использования старых медиа.

Для обогащения «коллективного разума» очень важно присутствие в циркуляции как можно большего количества контента. Нужно максимально выкупить русскую культуру до 1991 года, освободить ее, как сделали с дагеротипом во Франции и с другими технологиями в мире. Чтобы у всех был доступ, хотя бы на русском языке, к максимальному количеству смысловых объектов.

Современная культура — это еще и культура ремикса. Много фрагментов, перемешанных между собой, это mash-up. Она находится во взвеси, как волна, в постоянной циркуляции. Это частицы, которые пребывают в определенных полях, которые определенным образом заряжены, по-своему реагируют на то, что и как движется: события, факты, идеи, люди. Подчас эта среда не интересуется даже содержанием событий, но всегда реагирует на образный ряд, потому что это и есть символическая коммуникация в современном смысле. Как раньше была подписка на газету, участие в разных социальных клубах. Консерваторы теперь тоже оказываются в социальных сетях. Каждый заперт в мире своих знакомых, друзей — это единственное, что ты видишь: твоя социальная реальность. При этом как бы ни старались люди иметь как можно больше разных друзей и подписчиков, но все равно в каждом отдельном случае это только срез. Но для меня он настолько интенсивный, что становится содержанием и целью моей включенности.

Мне кажется, что сейчас для начала важно просто объяснять эффекты новых медиа, потому что они приводят к тотальному переустройству всей системы жизни. Тот самый конец Света, скорее всего, произошел 21 декабря прошлого года, когда вместо централизованной платформы Windows или DOS, на которой все работало, запустился миллиард смартфонов, планшетов, ноутбуков и всего остального. Они стали критической массой, которая теперь по-другому формирует социальную реальность. Но при этом она еще не настолько насыщена экспертизой и информацией, чтобы дать все ответы. Она еще не настолько могущественна, уверена в себе. Не настолько понимает себя, чтобы эффективно перепроектироваться, создавать устойчивые системы институтов и инструментов, но слишком амбициозна и нетерпима для того, чтобы не ставить проблемы ребром и не создавать колоссальные информационные перегрузки в случаях, когда проблема есть и она требует решения — хотя именно решения эта среда выработать не может. Зато «общее мнение» уже есть, хорошо это или плохо, до конца еще не ясно.

Так что нас ждет эпоха постоянных и очень многообразных перемен.

АННА КАЧКАЕВА

Образ медиабудущего

ЭКОНОМИКА ВПЕЧАТЛЕНИЙ И МУЛЬТИМЕДИЙНЫЙ КОНТЕНТ

В XXI веке миллионы простых, психологически нормальных людей окажутся в резком конфликте с будущим. Будучи гражданами самых богатых в мире и наиболее технически развитых стран, многие из них все с большим трудом будут поспевать за непрекращающимися требованиями перемен, которые характерны для нашего времени. Для них будущее наступит слишком быстро.

Элвин Тоффлер

Технология формирования будущего

Многие родители современных детей понимают, что имеют дело с *цифровым поколением*, которое обгоняет их в освоении возможностей новых коммуникационных технологий. Это поколение иных по своему мышлению пользователей будущим медиаконтентом, работников наступающей *экономики впечатлений* называют *многозадачным* — обладающим привычкой одновременного использования трех-четырех коммуникативных устройств, способностью параллельно включаться в несколько медиасред; «смотрящим» — мир все больше воспринимается в основном через визуализацию информации с помощью «картинок»; «вуайеристским» — современная коммуникация узаконила подсматривание за всеми типами трансляции жизни; «интерактивным» — позволяющим каждому включаться в жизнь других людей, разного рода институций и сообществ с помощью мобильных устройств и соцстей; «проектным» — коммуникация становится частой, сверхинтенсивной, доступной, на удаленном доступе; «виртуальным» — нематериальным в привычном понимании, в основе креативных форм проектного бизнеса, для которого не обязательно ходить на службу, а достаточно иметь идеи, единомышленников, ноутбук и подключение к Сети. Нынешний человек — прежде всего коммуникационный индивид.

Цифровое поколение уже умеет существовать в возникшей технологической среде, в которой навык программирования так же очевиден, как естественная способность чтения и письма (обучение программированию в качестве элемента школьной программы введено сегодня в сорока странах мира). При этом знание компьютерного кода — разложение содержания и действий на части, пошаговые функции, управляющие высказывания, работа с картинкой как со знаком — напоминает процесс познания, а значит, меняет и саму модель образования. Детям теперь все меньше нужна «модель инструкционализма», когда учитель объясняет, как правильно думать по поводу той или иной точки зрения. Когда в руки миллиардов детей на Земле попадут планшетные компьютеры, то работа с ними постепенно полностью поменяет сам подход к познанию мира. Таким образом, цифровые технологии не только способствуют развитию самообучения, но и помогают формировать навык многозадачности, стимулируют самовыражение, трансформируют сами принципы поведения человека в современном мире.

Философия цифровых медиа

Почему происходит увеличение роли коммуникаций? Почему важнейшие для людей события с точки зрения оценки и осознания (например, президентские дебаты) превращаются в игру, наглядную визуализацию (с помощью гиф-анимации), совместное самовыражение пользователей сетей по поводу увиденного?

Всем уже очевидно, что у сетей появляется новая власть. Они способны связывать два мира, две — традиционные и новые — формы коммуникации, хотя такая связь опирается на уже сформировавшуюся практику взаимодействия и взаимодополнения двух моделей коммуникации. Но главное, что стоит непременно иметь в виду: именно социальные медиа — новые каналы коммуникации — постепенно становятся основными драйверами перемен.

Интернет-технологии благодаря своей мобильности рождают новый тип социального продукта, связанного с архитектурой этих технологий. За счет «узкого вовлечения активных групп» растет небывалая ранее индивидуализация потребления. Утверждается «отношенческая виртуальность» (imaginaire relationnelle) как оппозиционная практика использованию компьютера уже в качестве «рациональной реальности». Усложняются, виртуализируются формы развлечения, в основу которых теперь активно закладываются игра и сценарность как иной способ проживания жизни: обмен фантазмами, построение вокруг себя спектакля (mise en scène de soi) — возникает «общество спектакля», игра с собственной и чужой идентичностью.

Мультимедиа, кроссмедиа, трансмедиа — ныне это принципиальные характеристики медийности. При этом мультимедийность ведет к инструментальной универсальности платформ, которые становятся кроссмедийными. В основе производства всех типов содержания в настоящее время лежит сюжет, а не тип медиа.

Трансмедийность и конвергенция становятся философией контента, используемой для его трансляции платформ, новых профессий и современных потребителей медиа в целом. Меняется и роль журналистов. Они уже не только фиксируют, добывают, снимают, пишут. Но в большей степени выбирают, проверяют (или не проверяют), «упаковывают» часто неформатную информацию очевидцев, которые вооружены мобильными телефонами, ведут блоги, пишут sms, обмениваются фрагментарной информацией в социальных сетях. В редакциях идет процесс дирижирования информационными потоками, а в бизнес-подразделениях СМИ все больше занимаются кросс-маркетингом.

Мультимедийность закономерно влияет на нынешнюю конкурентоспособность СМИ. Меняются стратегии традиционных СМИ и их онлайновых версий. В качестве маркетингового инструмента развиваются понятия «дополненная реальность» и second life — так называется способ виртуального существования как человека, так и самих медиа.

Увеличивается значимость цифровых медиа для всех групп активной аудитории. Естественно растет и объем времени, проводимого пользователем в Интернете. Но одновременно падает уровень доверия пользователя к традиционной рекламе и маркетингу. Сегодня не только печатные версии газет, традиционное радио, но даже и массовое эфирное телевидение сдают позиции перед Интернетом как наиболее перспективным каналом коммуникации. «Скорость», «мобильность», «мультимедийность», «универсальность», «интерактивность» — вот ключевые слова современного существования медиапространства. Аудитория — ее все чаще называют провайдером журналистики — становится соучастником процесса производства мультимедийной информации, причем не только зрелищной (фото, видео, клипы), но и текстовой.

Рунет и «цифровое» будущее

Рынок Интернета в России (интернет-СМИ, СМИ в Интернете, онлайн-сервисы) бурно развивается. Ежемесячная аудитория Рунета в 2012 году составила в России 57,8 миллиона человек (половину населения 18+), охват — 49 процентов, рынок Интернета по итогам 2011 года преодолел 54 триллиона рублей (около 1,7 процента от ВВП России, данные РАЭК). В основном он создавался в возрастных группах граждан до сорока пяти лет.

Сегодня по тенденциям развития Интернет превосходит по охвату все остальные медиа, включая телевидение. Аудитория мобильного Интернета растет в два раза быстрее, чем стационарного (источник: TNS Web Index, Россия, города 100 000+, возраст 12+, январь 2012-го). Все это делает российский рынок Интернета одним из самых перспективных в Европе. Аудитория Яндекса в апреле 2012 года впервые превысила аудиторию Первого канала: Яндекс посещали 19,1 миллиона человек в день, а Первый канал смотрели 18,2 миллиона человек в день (данные TNS).

При всех оговорках по поводу сравнимости результатов телесмотрения и пребывания на портале поисковика тенденция и показательная, и символическая. Теперь называть телевидение самым массовым медиа можно уже только с оговорками. Сетевизоры на радио, онлайн-трансляции на порталах агентств и радиостанций, радионовости на сайтах газет, инфографика, анимация, комиксы, фотофильмы и аудиослайд-шоу — везде. Таков привычный набор содержания современного мультимедийного СМИ.

Важнейшая тенденция развития новой медийности — скорость и наличие миллионов непрофессионалов, которые вступают в настоящую конкуренцию с профессионалами по производству контента. Для российских медиа осознание окончательно проигранной битвы с сетями за скорость информации пришло после трагического теракта в аэропорту «Домодедово» (пользователи социальных сетей опередили все СМИ, которые вынуждены были широко привлекать контент очевидцев).

Любую современную редакцию трудно сегодня представить без активного продвижения в социальных сетях, без специальных рубрик (варианты разнообразных мобильных репортеров), стимулирующих (за славу или за деньги) прежних потребителей информации. В настоящее время они становятся ее производителями. Социальные медиа больше, чем традиционные, ориентированы на дискуссию и создание новых ценностей. Это их природное свойство. Его как раз и используют наиболее продвинутые традиционные медиа для создания лояльной аудитории и отработки новых для себя бизнес-моделей в цифровой среде.

Современные медиа помогают самореализации людей, созданию подчас неожиданных социальных сообществ, особенно на малых рынках. Изначально эти

процессы связаны с желанием персональной коммуникации. Поэтому социальные медиа действуют как диалоговые по самой своей сути. Так, муниципальные газеты, перетекая в сеть, становятся площадками для решения проблем местных сообществ. Яркий пример — газета небольшого городка Бердска под Новосибирском и спецпроект «Хочу в садик!». Молодые мамы с помощью журналистов и возможностей социальных медиа (общение, выкладывание документов, коор-

динация действий и контроль за решениями администрации) добились поистине беспрецедентной для наших условий прозрачности ситуации в распределении мест в детских садах, очереди в которые стали в последние годы настоящим бедствием российских городов. Кроме того, все, что коллективно производится и вместе пишется (блогхостинги, страницы в социальных сетях, Википедия и т.п.), создает ту новую социальную среду, которая все чаще выступает активным драйвером социального действия.

Разумеется, Сеть — это не только коммуникационное благо. Власть сетей, как всякая власть, может быть употреблена по-разному. Попадающее в Интернет может быть мгновенно распространено, потому что падает значение «входного контроля» (gatekeeping) на входе социальной сети. Власть сетей может реализовываться через корпоративный контроль как телекоммуникационной, так и медиасреды. По мысли М.Кастельса, корпоративная власть сетей — это навязывание разного рода продуктов, услуг, потребления. А вот их политическая власть связана со способностью «контролировать вход» в медийные сети. Большей частью она реализуется через процедуры контроля «повестки дня», которые находятся в руках корпораций и холдингов.

Новые технологии формируют основу для разрушения традиционной территориальной структуры медиарынков, размывают границы между различными типами контента. Именно они способствуют развитию «экономики впечатлений». При этом глобальность контента превосходно сочетается с унификацией платформ. Различия между компьютерами, телевизорами и мобильными устройствами стремительно размываются. Взрывной рост количества контента ведет к увеличению роли участников в длинной цепочке создания стоимости медиа. Такая сначала

технологическая, а затем и содержательная конвергенция становится философией контента, платформ, новых профессий и современных потребителей медиа.

Social media и СМИ. Зарядка пользователя от сети

Поскольку сетевая власть теперь тоже вид власти, очень важно понимать, как именно в сетях живут миллионы. Россия стоит на первом месте в Европе по популярности социальных сетей. Средний российский пользователь сидит в социальных сетях 9,8 часа в месяц, в то время как европеец только 4 часа.

Менеджерам, осознающим масштаб грядущих цивилизационных перемен, хотелось бы «поженить» телевидение с его пассивным просмотром и активные социальные сети. В этом видится возможность обеспечить ренессанс телевидения, которое на глазах теряет зрителей. Технология Смарт ТВ предоставляет такую возможность. Уже выпускаются смартвизоры, в которые встроены возможности выходить в сети, а также в скайп во время просмотра и одновременно делиться впечатлениями. Samsung и LDG предлагают уже и сервис оплаты через смарт-кошелек, а телекорпорации — часто самые неповоротливые из традиционных медиа — начинают осознавать надвигающиеся вызовы, вырабатывают принципы и правила работы с телевизионным контентом в социальных сетях.

Итак, большое телевидение может, конечно, побороться с сетями. Но продуктивнее, безусловно, им интегрироваться. Для этого старейшие и молодые компании предлагают разные способы:

— организовать нелинейную жизнь вокруг ТВ, погружать, вовлекать зрителя в жизнь редакции (в частности, редакционные летучки на телеканале «Дождь» и специальные сайты про то, как делаются новости — «редакционные внутренности», — например, на CNN);

— учить потребителей получать удовольствие от рассказывания историй и даже давать зарабатывать им (конкурсы для зрителей на программирование канала на Current TV, привлечение пользователей для создания контента новостей на «России-24») и т.п;

— «присаживать и выращивать лояльность», создавая специальные сайты и страницы в соцсетях отдельным программам, героям, актерам (примеры — сериалы и комедийные шоу российских каналов ТНТ и СТС);

— делать пользователей соучастниками программирования, когда за любимый контент зрители-пользователи могут бороться, продлевая его экранную и сетевую жизнь, как было, например, с программой «Топ Гир»;

— создавать «вторую жизнь» телеконтента (Mid America-Novelties — про магазин, который торгует «модными товарами из Урюпинска». Помимо шоу в Интернете есть онлайн-версия самого магазина, где реально можно купить товары, где есть розыгрыши, пародирующие работы подобных магазинов, в которых со зрителем-пользователем общаются герои сериала, где предусмотрена возможность виртуальных подарков на Фейсбук в виде товаров из магазина. Еще один сериал — Shit My Dad Says, ситком CBS, — сделан на основе популярного аккаунта в Твиттере — про парня, живущего вместе с отцом);

— производить transmedia (российский канале СТС в 2012 году запустил первый трансмедийный сериал «Настоящая любовь», а в Сети еще в 2011 году стали очень популярны ролики с вариативностью сюжетов).

Не за горами и следующая стадия после «присаживания» и «второй жизни». Это, так сказать, «имплантация». Уже появился сервис Hulu — телевизионный агрегатор, предлагающий приложение для Фейсбука, с помощью которого можно смотреть видео с друзьями и оставлять комментарий, сразу же имплантируемый в видео. А еще есть устройство, которое доставляет видео на телевизор пользователя из любого источника, позволяя не только обсуждать впечатления от просмотра, но и вырезать понравившееся видео, делиться им, формируя своего рода собственный канал.

Так что в буквальном смысле началась еще не осознанная интеграция людей и девайсов. Неизвестно только, насколько мы к ней готовы.

ИРИНА ПОЛУЭХТОВА

Лежа на диване: планшет + ТВ

ТЕЛЕВИДЕНИЕ В ЭПОХУ НОВЫХ МЕДИА

Сегодня стало совершенно очевидным: необходимо рассматривать телевидение в контексте изменений, которые несут с собой цифровые технологии и появляющиеся на их основе новые медиа. Эта проблематика стала ключевой темой современных медиаисследований и практически всех индустриальных мероприятий — как российских, так и зарубежных.

Мы выбрали два аспекта: повседневность и бизнес. И это не случайно. В практическом плане изменения, которые происходят под воздействием цифровых технологий и новых медиа, наиболее очевидно проявляются именно в этих двух областях: с одной стороны, появившиеся технологии быстро социализируются, интегрируются в повседневную жизнь и, естественно, меняют ее. Трансформируются повседневные практики работы, учебы, досуга, общения, а следовательно, и медиапотребления. С другой — происходят изменения в самом медиабизнесе: расширяются предложения медиауслуг; растет число участников рынка, а значит, и увеличивается цепочка стоимости; происходит трансформация традиционного медиабизнеса; развиваются новее формы монетизации.

Изменения в этих двух сферах взаимосвязаны. Медиабизнес в эпоху цифровых технологий становится еще более зависимым от потребителей. Их значимость как субъекта индустрии существенно возрастает по сравнению с эпохой массмедиа, когда аудитории отводилась роль скорее объекта, которому массовые коммуникации диктовали, что смотреть, когда и как. Когда же (с развитием спутникового ТВ) технологический прогресс позволил увеличить число телеканалов, аудитория получила больше возможностей выбирать — в первую очередь контент. Сегодня она уже может выбирать и контент, и время, и место, и экран.

Поскольку предложений много, аудитория легко переключается с одного на другое. Успех на этом рынке во многом зависит от того, принимает ли пользователь то или иное предложение, ту или иную услугу или устройство. Это, в свою очередь, зависит от множества факторов его повседневной жизни, в которую медиапотребление включено как неотъемлемая часть, причем довольно значительная по объему: в настоящее время семь-восемь часов в сутки люди проводят в контакте с медиа.

Понятно, что современные технологии позволяют реализовать все что угодно, но главное — «услышать» самые разнообразные потребности и сделать именно то, что хочет данный *уникальный* пользователь. Поэтому знание аудитории, понимание особенностей ее потребительского поведения в сфере медиа, ее ожиданий, как, впрочем, и самих мотивов обращения к медиа, чрезвычайно важно для успеха современного медиабизнеса.

Наши исследования направлены в основном на изучение телепотребления в контексте повседневности, но они позволяют делать выводы относительно перспектив телевизионной индустрии и других смежных направлений медиабизнеса (например, онлайн-видео, услуг «видео по запросу» (ivi, zoomby, tvigle).

Сегодня важно осознать те изменения, проблемы, вызовы, которые переживает российское телевидение в условиях активного развития новых медиа. Но прежде всего следует обратиться к опыту развитых цифровых рынков, которые в какой-то степени могут рассматриваться как некие ориентиры, поскольку уже гораздо дальше продвинулись по этому пути, живут в цифровом мире. Это прежде всего страны, которые отказались от аналоговых технологий, где Интернетом пользуется почти все (70—80 процентов) население и где высока его оснащенность современными гаджетами.

О чем нам может рассказать опыт развитых рынков? Что там происходит? Прежде всего, огромное разнообразие предложений всевозможных видеосервисов, число которых постоянно растет. Наряду с уже зарекомендовавшими себя, состоявшимися как бизнес-проектами (Hulu, iPlayer, Netflix, iTunes) появляются все новые и новые идеи.

Эти сервисы предлагают не только традиционные медиакомпании, но и операторы платного телевидения, всевозможные интернет-площадки, телекоммуникационные компании, производители пользовательских устройств и т.д. Но важно, в частности, и то, что именно традиционные телекомпании и вещательные сети практически возглавили это движение, вступив в партнерские отношения с другими участниками рынка. Они сделали свой контент доступным на разных платформах — по запросу, вслед за эфиром, предложив (едва ли не первыми) удобные для зрителей площадки, удобные сервисы, открывающие доступ к телеконтенту в любое удобное время.

Например, Hulu — один из крупнейших онлайн-видеосервисов США, второй по популярности после YouTube, является совместным предприятием NBCUniversal (Comcast/General Electric)), Fox Entertainment Group (News Corp) и Disney-ABC Television Group (The Walt Disney Company). В своем арсенале имеет контент около 260 компаний, таких как FOX, NBCUniversal, ABC, Criterion, A&E Networks, Lionsgate, Endemol, MGM, MTV Networks, Comedy Central, National Geographic, Digital Rights Group, Paramount, Sony Pictures, Warner Bros. и другие. Предоставляет доступ к просмотру популярных шоу, сериалов, телевизионных программ, видеоклипов и лицензионных полнометражных фильмов.

Наиболее распространенная гибридная модель — бесплатный доступ к контенту за счет просмотра рекламных роликов и подписка. Так, по итогам 2010 года выручка Hulu составила более 240 миллионов долларов. По словам гендиректора Hulu Джейсона Килара, 41 цент от каждого заработанного доллара поступает от рекламы, а 30 — благодаря подписке.

В настоящее время Hulu представляет новый пакет услуг HuluPlus, который включает в себя доступ к полному архиву большого количества сериалов и телешоу

(бесплатный сервис позволяет просмотреть до пяти последних серий любых телепередач). Кроме того, абоненты HuluPlus получили доступ к сервису с игровых приставок PlayStation 3 и Xbox 360, мобильных устройств iPhone и iPad, а также телевизоров с подключением к Интернету. Видеоматериалы платной версии транслируются в HD-разрешении, которые недоступны для пользователей бесплатного сервиса.

Компания Netflix была одним из пионеров в области проката фильмов на DVD, а сейчас организовала службу доставки видео в цифровом формате через Интернет на телеприемники. Для работы с Netflix можно использовать игровые консоли, DVD-проигрыватели стандарта Blu-ray, цифровые видеомагнитофоны TiVo и т.д. В отличие от iTunes Store и других подобных сервисов, где за каждую телепередачу надо платить 1,99 доллара, а за фильм 3,99 доллара, здесь все записи достаются абонентам бесплатно. «Безлимитный» тариф Netflix составляет от 8,99 доллара в месяц. Компания уже обзавелась двадцатью миллионами американских и канадских клиентов, подписавшихся на ее услуги. Недавно начала работать на рынке Великобритании, вступив в конкуренцию с LoveFilm и Sky, и задалась целью стать мировым сервисом потокового видео.

Мировая аудитория поддержала эти инновации, активно их осваивает и теперь уже по умолчанию подразумевает наличие подобного выбора.

Зрители привыкают смотреть видеоконтент на разных платформах, устройствах и экранах. А индустрия научилась измерять это потребление, но пока большей частью в рамках отдельных проектов. В связи с этим актуальная задача — создание единой системы измерения (single-source), которая на сегодня еще не решена.

Но существующие системы измерений показывают, что преобладающим остается телевизионный просмотр, а новые формы носят комплиментарный, дополнительный характер. То есть телевизор остается основным экраном, доминирующая форма просмотра — по-прежнему просмотр передач по телевизору.

Но и телепросмотр не отменяет возможности тайм-шифтинга, позволяющие смотреть передачи в удобное время, записав их на PVR, который имеет почти каждая вторая семья в США и Великобритании. Или можно тайм-шифтить, используя видеосервисы «по-запросу» и услуги catch up, например, через сервис

iPlayer. Эти услуги предоставляют операторы платного ТВ и интернет-площадки, с которыми сотрудничают телесети.

Измерения отложенного просмотра в режиме массового потребления ведут уже более двадцати стран. И везде картина одна и та же: линейный телепросмотр доминирует, а всевозможные варианты тайм-шифтинга и телеконтента по запросу являются дополнительной опцией, на которую сейчас приходится до 8 процентов от всего объема телепросмотра. При этом более половины нелинейного телепотребления происходит в тот же или на следующий день после эфира. Людей привлекает прежде всего catch up — возможность посмотреть пропущенные по тем или иным причинам телепередачу, фильм, сериал.

Эксперты прогнозируют, что объемы отложенного просмотра будут и впредь расти. Например, в Великобритании, по оценке Barb, к 2020 году на него будет приходиться уже четверть всего объема телепотребления. При этом его драйвером будет «видео по запросу», в которое они включают и услугу catch up. В целом же, в цифровых странах объем нелинейного телесмотрения растет — в том числе благодаря новым возможностям управления своим телепросмотром. Зарубежные исследователи утверждают, что люди по-прежнему любят телевидение. Однако постепенно, но значимо меняются их привычки и способы просмотра.

Американские исследователи не советуют расслабляться и предупреждают, что статистика среднедушевых показателей обманчива и не все так однозначно и безоблачно. Они отмечают, что высокий уровень телесмотрения в США поддерживается в основном благодаря старшему поколению, особенно людям старше шестидесяти пяти лет, которые смотрят больше, чем когда-либо прежде (и возможности тайм-шифтинга этому тоже способствуют). В то же время телеизмерения в США начиная с 2011 года фиксируют снижение объемов телепросмотра у американцев моложе тридцати пяти лет (примерно на девять минут в день, всего на четыре часа в месяц). Та же ситуация, кстати, как мы знаем, наблюдается и у нас.

Одной из причин этого считают распространение планшетных компьютеров, на которые переключается прежде всего, конечно, молодежь. По состоянию на январь 2012 года их имели 20 процентов взрослых американцев; среди наиболее состоятельных американцев в возрасте от восемнадцати до пятидесяти четырех лет уже каждый второй имеет планшет.

В связи с ростом популярности планшетов можно выделить две новые тенденции, которые могут оказать существенное влияние на объемы и практики телепотребления. Во-первых, очевидно, что планшет более комфортен для просмотра видеоконтента, чем смартфон. И по данным опросов, сегодня на планшетах телевизионные шоу смотрит треть их владельцев — это в четыре раза больше, чем на смартфонах. И в три раза больше смотрят фильмы на планшетах. Исследования Нилсен также выявили, что чаще всего планшеты используются во время просмотра телевизора... лежа в постели. Так, почти все владельцы планшетов (90 процентов) пользуются им во время просмотра телепередач, причем 42 процента делают это ежедневно. А лежа в постели планшетом пользуются почти 80 процентов владельцев и 37 процентов делают это ежедневно.

Это две наиболее типичные и самые распространенные практики, которые, на наш взгляд, свидетельствуют о формировании новых паттернов медиапотребления. Во-первых, речь идет об «использовании планшета во время просмотра телепередач». В связи с этим на развитых рынках все чаще говорят о феномене второго экрана как новом тренде телепотребления. И даже о смене модели (нормы) телепросмотра. На смену прежней модели (все у одного экрана или — более поздней — каждый перед своим экраном) приходит новая модель поведения: использование минимум двух экранов одновременно.

Зачем людям планшет, когда они смотрят телевизор? Две трети в это время проверяют почту, занимаются перепиской; столько же — сёрфингуют; 44 процента пользователей просматривают дополнительную информацию о телепрограмме, которую в это же время смотрят.

Это обстоятельство примечательно, так как в нем заложен потенциал роста телепотребления, особенно среди молодых, которые раньше, возможно, уходили

от телеэкрана к компьютеру, чтобы проверить почту или пообщаться в социальных сетях. Теперь они могут делать это прямо на планшете, продолжая смотреть телевизор. Это чрезвычайно важно, особенно для молодых мужчин, которых таким образом теперь можно удержать у телеэкрана.

Чтобы еще активнее вовлечь молодежь в телепросмотр, медиабизнес придумал новое предложение для тех, кто сидя перед телевизором с планшетом общается в социальных сетях. Это специальное приложение для iPad — Zeebox.

Второй паттерн — это использование планшета лежа в постели. Здесь планшет становится более комфортной альтернативой стационарному компьютеру и даже мобильным ноутбукам. Здесь выбор в пользу планшета определяется известной формулой Best av/screen, согласно которой человек всегда предпочитает наиболее комфортный для себя вариант экрана (и способ просмотра в целом). Таким образом, планшет становится вторым экраном и в том смысле, что претендует на роль второго по значимости для зрителей после телевизионного, вытесняя с этих позиций монитор стационарного компьютера дома и экран смартфона вне дома.

Возможность смотреть теперь длинное онлайн-видео не сидя на стуле перед монитором, а с комфортом, к которому зритель привык за долгие годы традиционного телесмотрения, лежа или сидя на диване, является сильным аргументом в пользу планшета как альтернативного домашнего экрана для видеопросмотра.

Вообще же возможность смотреть любимый контент с тем же уровнем комфорта, к которому зритель приучен традиционным телевидением, является именно тем способом коммуникации, к которому более всего стремится телезритель. Диван — такая же важная составляющая процесса телепросмотра (практики телепотребления), как и сам контент. Порой он оказывается даже важнее, чем контент (об этом свидетельствуют и данные нашего специального этнографического исследования).

Именно эту возможность предоставляет технология Connected TV, которая рассматривается как наиболее перспективная модель будущего телевидения и будущего типа просмотра, поскольку она объединяет преимущества Интернета как среды, где есть огромный выбор контента и его доступность в любое время, и традиционного телепросмотра.

Но примут ли пользователи эту модель и как это отразится на бизнесе традиционного ТВ? Станет ли эта технология базовой для телевидения будущего? Такая модель может стать перспективным вариантом для традиционных телеканалов. Если телеканалы сделают свои приложения для Smart TV, то их «линейный» и «нелинейный» зритель сможет смотреть на одной платформе и эти контакты могут быть измерены и монетизированы как аудитория канала. Сейчас интернет-площадки активно внедряются на эту платформу. И если телеканалы упустят эту возможность, а аудитория примет эту технологию, то традиционный телебизнес может потерять аудиторию, так как, вместо того чтобы смотреть линейное телевидение, зритель будет смотреть «видео по запросу» от интернет-сервисов.

Итак, о чем нам говорит опыт развитых цифровых рынков?

— Интерес к телевизионному контенту сохраняется, но меняются привычки аудитории и практики телепотребления.
— Современной аудитории важен не только контент, но и способ его потребления. *«Контент — король, но доставка — королева»* (Кен Доктор).
— Чтобы быть коммерчески успешным, необходимо еще больше соответствовать потребностям, даже «капризам» аудитории.
— Нужно измерять и монетизировать «нелинейный» просмотр. Для этого необходимо: присутствовать на всех платформах и экранах, предложить аудитории простой и удобный сервис, бороться за молодую аудиторию.

«Пользователи смартфонов и планшетов — главная целевая аудитория, за которую должны бороться традиционные СМИ» (Кен Доктор). Важно использовать социальные медиа, вирусный маркетинг телеконтента, наиболее перспективны для этого catch up, планшет, Smart TV.

Можно констатировать, что объемы онлайн-просмотра в Интернете растут быстрыми темпами. Длинный контент (фильмы, телепередачи, телесериалы) в Интернете уже потребляют (онлайн и скачивают) 20 процентов городского населения старше пятнадцати лет. В то же время, как показал анализ данных, потребление нелинейного контента не обязательно идет за счет линейного. Те, кто много находится в Интернете, много смотрят и телевизор, хотя увеличение контактов с ним в Интернете может происходить и за счет роста общего объема телепотребления.

Интерес к телеконтенту в последнее время создает соответствующую аудиторию в Интернете, но она не учитывается как аудитория каналов, не суммируется с их «линейной» публикой и не всегда приносит доходы каналам. В последние годы ситуация меняется: телепроизводители теперь сами идут в Интернет, начинают продавать контент в онлайн-видео, но не все пока действуют достаточно активно.

Отсталость технологий в России играет на руку телеканалам, позволяя не предпринимать особых усилий для удержания аудитории, поскольку более 55 процентов российского населения не имеют ШПД, а следовательно, не могут пользоваться этими услугами. Сервисы в Интернете неудобны, не все готовы технически освоить торренты, а на более удобных и понятных сервисах онлайн-видео нет такого выбора контента, как на нелегальных ресурсах. Пока это все работает на телеканалы.

Интернет в какой-то степени забрал у телевидения только одну составляющую его массовой популярности — контент, точнее, доступ к нему в удобное для зрителя время (то, что на развитых рынках предоставляют сами телеканалы через специальные платные сервисы). В России этого нет, платное ТВ выполняет другую функцию — доставки основных телеканалов.

У российского ТВ есть запас прочности, связанный с традиционной практикой телепросмотра: простота использования и комфортные условия для просмотра. Их обеспечивают пульт, экран и диван.

Однако эти неприкосновенные практики телепотребления, кажущиеся до сих пор чрезвычайно устойчивыми и неизменными, которые создают сегодня «подушку безопасности» для телеканалов, могут быть поколеблены с приходом новых технологий. Эти коварные технологии — планшет и Connected TV — претендуют на святая святых телевидения, на взятие «последнего бастиона». План-

шет может стать вторым удобным экраном. В случае массового распространения он может поколебать позиции линейного ТВ, отобрав у него существенную часть аудитории, — за счет возможности комфортного просмотра.

Connected TV и вовсе претендует на все одновременно — экран телевизора, пульт и диван. Теперь это битва уже не просто за свободное время, это битва за экран, за телевизор — главный оплот телеканалов. Пока телеканалы присматриваются к Интернету и размышляют, идти туда или нет, он сам пришел на телеэкран.

Если «умные телевизоры» примет сильно сегментированная аудитория и они получат массовое распространение, онлайн-видео может составить серьезную конкуренцию телеканалам. Опыт развитых рынков показывает, что те, у кого есть Connected TV, начинают больше смотреть онлайн-видео в ущерб линейному телепросмотру. В нашей стране это еще более вероятно, так как интерес к нелинейному контенту существует, но сегодняшние способы его потребления (на мониторе компьютера, ноутбука в лучшем случае) сдерживают его рост.

Коммуникативная среда новых медиа меняется, она становится менее комфортной для телеканалов, куда более агрессивной. Если раньше телекомпании и вещатели господствовали на этом рынке, теперь число участников рынка постоянно расширяется. Все они претендуют на большую аудиторию и деньги. Теперь уже и производители телевизоров, которые были вообще вне этого рынка, хотят стать его игроками, в том числе и в качестве провайдеров контента. С ними невозможно не считаться. В этой агрессивной среде телеканалам важно быть активными, действовать. Потому что, если ты займешь выжидательную позицию, останешься пассивен, как вчера, можно потерять позиции. Их займет кто-то другой.

«Андрей Рублев», режиссер Андрей Тарковский

ЖОЭЛЬ ШАПРОН

Русские во Франции

СТО ЛЕТ ПОКАЗА СОВЕТСКОГО И РОССИЙСКОГО КИНО ВО ФРАНЦИИ

Известно, что кино родилось в Париже. 28 декабря 1895 года состоялся первый в истории публичный кинопоказ. И сразу после этого братья Люмьер начали посылать своих операторов по всему миру. Естественно, они отправились и в Россию. Так что первые кадры о вашей стране были сняты французами еще в 1896 году. Теперь это всем известная бесценная хроника: приезд в Париж Николая II и императрицы; визит президента Франции в Россию; события русско-японской войны. Первый ваш художественный фильм, который увидели во Франции, — это «Ухарь-купец» Василия Бочарова: он был произведен филиалом «Пате» и показан в 1909 году. В 1913-м появилась картина Владислава Старевича «Стрекоза и муравей». Вообще после 1910 года во Франции потихоньку начинают выходить российские художественные ленты, хотя не стоит их называть «русскими» — до 1914 года это были картины, снятые на французские деньги.

Позиции русского кино во Франции перед первой мировой войной резко отличаются от позиций французского кино в России, где оно поистине процветало. Открывались филиалы компании братьев Люмьер, «Пате», «Гомон» (только у «Пате» было семь филиалов, свои магазины, например, на Тверской).

После революции 1917 года многие русские кинематографисты эмигрировали. Кто-то приехал во Францию. Это очень существенный момент в истории нашей совместной деятельности в этой сфере. Появились иммигранты, которые учились у французов еще в дореволюционной России. Многие стали преподавать, обучали ремеслу впоследствии известных французов. В обмен на привезенные из России фильмы они получили помощь от Шарля Пате, в частности он подарил им стеклянный сарай под Парижем. Конечно, не простые люди туда приехали, а такие, скажем, как известный тогда продюсер Ермольев, Яков Протазанов — из тех редких, кто вернулся назад; Александр Волков, Иван Мозжухин. Все они оказались в 1920 году в Марселе и начали там показывать свои картины. Потом создавать совместные фирмы, филиалы известных кинокомпаний. Адрес кинотоварищества «Тимон»: Париж, Елисейские поля.

Для русской общины Париж становится местом съемок своего рода полурусских картин. Почему «полу»? Потому что мы, французы, считаем, что это часть нашего кинематографа, все-таки снято в Париже или около него, но в основном на русские темы. И наши, «ваши» в кавычках, артисты становятся известными до такой степени, что Наталья Кованько, жена Виктора Туржанского, украшает обложку французского киножурнала Cinema verite. Протазанов также начинает выпускать свои картины, работает фирма Ермольева, где снимают Александр

Статья подготовлена на основе доклада Жоэля Шапрона «История русского и советского кино во Франции (1896—2012)», прочитанного 3 марта 2013 года в Москве (кинотеатр «Фитиль»).

Волков, Виктор Туржанский. В ленте «Пьянчужка» снялась маленькая французская девочка Жозет Дэ — это она через двадцать пять лет будет играть Красавицу в «Красавице и чудовище» с Жаном Маре.

Французы тоже делают много фильмов вместе с русскими. Молодые или уже опытные. Например, Шарль Ванель начинает свою карьеру в русской компании, Ермольев и другие кинопродюсеры приглашают французских режиссеров и производят чисто французские картины. Одновременно с русскими фильмами, такими как «Правосудие прежде всего» Протазанова, «Сказки тысячи и одной ночи» Туржанского, «Дикарка», они показывают свои и французские фильмы, ими произведенные. Продвигаются, конечно, гораздо успешнее те картины, которые созданы русскими режиссерами с русскими артистами на русские темы. Правда, мы нашли в архивах протокол постановления, которое запрещает показ фильма «Песнь торжествующей любви».

В 20-е годы вышли известные в истории французского кино картины с Иваном Мозжухиным. Например, «Костер пылающий». Мало-помалу русские производители начинают строительство кинотеатров, скажем, знаменитый «Шанклер», который принадлежал владельцу трех кинотеатров в Константинополе господину Сирочкину. Это был большой зал на тысячу мест — имперско-купеческий шик, именно там начинали показывать русское кино, например фильмы Владислава Старевича. Потом он приобретает и другие кинотеатры.

Русская община — и звезды, и массовка, состоявшая из иммигрантов, — играла важную роль в истории французского кино. В фильме «Лев Моголов» Жана Эпштейна снялся Иван Мозжухин — это очень значимая картина. Появились первые картины, снятые французами за счет русских иммигрантов: «Покойный Матиас Паскаль» Марселя Л'Эрбье с Иваном Мозжухиным, «Михаил Строгов» Виктора Туржанского, «Соломенная шляпка» Рене Клера.

Русские внесли также большой вклад в работу Абеля Ганса «Наполеон»: на ней работало много операторов, артистов, техников, ассистентов из России. Это важно подчеркнуть, так как «Наполеон» — одна из икон французского кино. В это время почти нет фильмов о Советском Союзе, была снята всего одна картина — «Голос России».

В 1921 году основана организация «Международная рабочая помощь», деятельность которой в области кино заключалась, в частности, в том, чтобы в сотрудничестве с «Совкино» организовывать прокат советских фильмов за границей.

В 1922 году в истории русского кино во Франции появляется важная фигура — Леон Муссинак, журналист и кинокритик, член компартии. Он сыграл большую роль в продвижении советского кино во Франции.

Первая советская игровая картина, которая появилась во Франции, — «Поликушка» Александра Санина, снятая в 1919 году и показанная у нас в 1924-м. В 1926-м на парижские экраны выходит «Коллежский регистратор» Ивана Москвина и Юрия Желябужского.

В 1924 году Франция признала Советский Союз. В 1925-м в Париже работала Международная выставка декоративного искусства, художественной промышленности. Был построен советский павильон, где собирались показывать кино, но фильмы так и не приехали. Интересно, что призы все равно вручили — Протазанову, Эйзенштейну, Вертову: решили, увидев плакаты к фильмам, что они бы без наград не остались.

13 ноября 1926 года в Париже показывают «Броненосец «Потемкин» — Леон Муссинак нашел эту картину в советском торгпредстве. На этом первом показе «Броненосца...» были Поль Элюар, Луи Арагон и другие. Шедевр Сергея Эйзенштейна стал действительно очень важным событием в истории советского кино во Франции, потому что именно тогда заговорили о новой концепции искусства. Правда, фильм был сразу же запрещен французскими властями — до 1 марта 1953 года.

У советского кино во Франции появляется новая аудитория, несмотря на то что его почти нет в коммерческих кинотеатрах. Но оно есть в киноклубах — тогда французская цензура не запрещала киноклубам показывать фильмы, запрещен-

ные для проката. В 1926 году Советский Союз открывает в Париже прокатную компанию «Синема фильм».

В 1927 году во Франции выходит первая книга, рассказывающая о кинематографе СССР, ее автор — Анри Барбюс (работа Муссинака «Советское кино» опубликована только через год). В том же 1927-м начинается прокат «Крыльев холопа» Юрия Тарича. В кинотеатре, где показы финансировал принадлежащий компартии Рабочий и народный банк, показали «Мать» Всеволода Пудовкина. В прокате картина не появилась — только в киноклубах.

Фильмы, которые финансировались в 20-е годы русскими эмигрантами в разных странах мира, — это ностальгические ленты, показывающие в основном жизнь дореволюционной России. В это время благодаря киноклубам и зародился настоящий интерес французской аудитории к фильмам о России. С одной стороны, надоели голливудские блокбастеры: две трети картин, представленных в 1926 году цензурной комиссии во Франции, — американские; на втором месте — немецкие. Другая причина — любопытство к новому режиму: о Советском Союзе много говорят, но мало знают, что там происходит. Кроме того, французам импонирует тот факт, что советские режиссеры питают искреннюю симпатию к Франции, к французскому кино и литературе. Илья Трауберг, например, говорил, что Гюго, Бальзак, Мельес, Оффенбах — его кумиры. Пудовкин боготворил Ван Гога, Сезанна. Довженко — Курбе. То, что французское искусство играет большую роль в восприятии мира советскими художниками, сближало их с французской публикой.

В 1927 году советское посольство в Париже запрещает советским гражданам встречаться с эмигрантами. Смерть Дягилева оставляет без работы очень многих. В это время начинаются серьезные разногласия и в среде, которая смотрит совет-

«Броненосец «Потемкин», режиссер Сергей Эйзенштейн

ское кино. Я нашел одно письмо. Перед тем как сообщить вам, кто его написал, расскажу, о чем речь. Письмо адресовано Муссинаку, в нем есть такие строки: «Вы, говорят, причастны к производству фильма «Мать». Вы должны быть, следовательно, довольны условиями, в которых показ картины состоялся в республике, состоящей исключительно из буржуазной сволочи... Ваша инициатива и ваш оппортунизм представляются нам верхом кромешной подлости. Мы ждем вас, чтобы расквасить вашу гнусную собачью морду». Подписали письмо Андре Бретон, Жак Фёйдер, Луи Арагон, Поль Элюар. Хочу тем самым проиллюстрировать, как остро стоял вопрос о разрыве между сюрреалистами и коммунистами, какие конфликты сотрясали интеллектуальную тогда аудиторию — основных зрителей советского кино.

В 1928 году был опубликован список советских фильмов, которые оказались проданы к тому времени во Франции. «Кровавые снега» — это «СВД» Козинцева и Трауберга, а в конце 20-х — «Человек из ресторана» и «Сорок первый» Протазанова, «Девушка с коробкой» Барнета. Тогда же Козинцев и Трауберг приезжают в Париж, чтобы снять материал для «Нового Вавилона». Натуру для них отбирал французский режиссер Дмитрий Кирсанов, эмигрировавший из России. В том же 1928-м Муссинак открывает киноклуб «Друзья Спартака» — с целью продвижения советских фильмов. Этот киноклуб стал популярным, здесь встречались убежденные коммунисты, сюрреалисты, интеллектуалы. Одновременно появились статьи, где Муссинака обвиняли в необъективности: любая советская картина в его глазах — шедевр.

В 1928 году Маяковский приезжает в Париж, чтобы встретиться с Рене Клером и предложить ему свой сценарий «Идеал и одеяло». Гидом знаменитого поэта работает Эльза Триоле. Фильм не был снят.

«Соломенная шляпка», режиссер Рене Клер

«Златые горы», режиссер Сергей Юткевич

Трудности с прокатом советских картин во Франции были связаны не только с нашей цензурой — «Совкино» навязывало дикие условия, требуя огромную предоплату за показ. В результате места для советского кино в 30-е годы оставалось очень мало. С одной стороны, из-за внутренних проблем в Советском Союзе между государством и полунезависимыми производителями кинопродукции. С другой — из-за французской цензуры; с третьей — из-за постоянного присутствия во французском прокате американских фильмов.

Тем не менее в прокат выходит несколько советских картин, среди них «Бабы рязанские» Ивана Правова и Ольги Преображенской. Сергей Эйзенштейн очень резко критикует не только фильм, но и сам факт показа подобной продукции во Франции. Он считает, что это поделки, созданные «для буржуев», что такие ленты совсем не представляют советское кино. В 30-м году Эйзенштейн должен читать лекцию в Париже о принципах нового советского кино, но французские власти запрещают эту лекцию, как и показ его картины «Старое и новое». Показ запрещен категорически, несмотря на то что цензура еще не посмотрела фильм. Эйзенштейн встречается с Арагоном, Джойсом, с Жаном Кокто и даже снимает с Григорием Александровым короткометражный «Сентиментальный романс». Для французской полиции всего этого достаточно, чтобы потребовать у мэтра немедленно покинуть страну, и в марте он уезжает из Парижа. Но несколько частных просмотров «Старого и нового» все-таки состоялось.

В 1930 году Жорж Садуль встречается с Луи Арагоном на Международном съезде революционных писателей в Харькове. Оба открыли для себя «Землю» Довженко — потом они скажут, что после просмотра этого фильма они стали коммунистами. В конце концов разошлись с сюрреалистами, потому что те не понимали их восхищения этой «яблочной» историей.

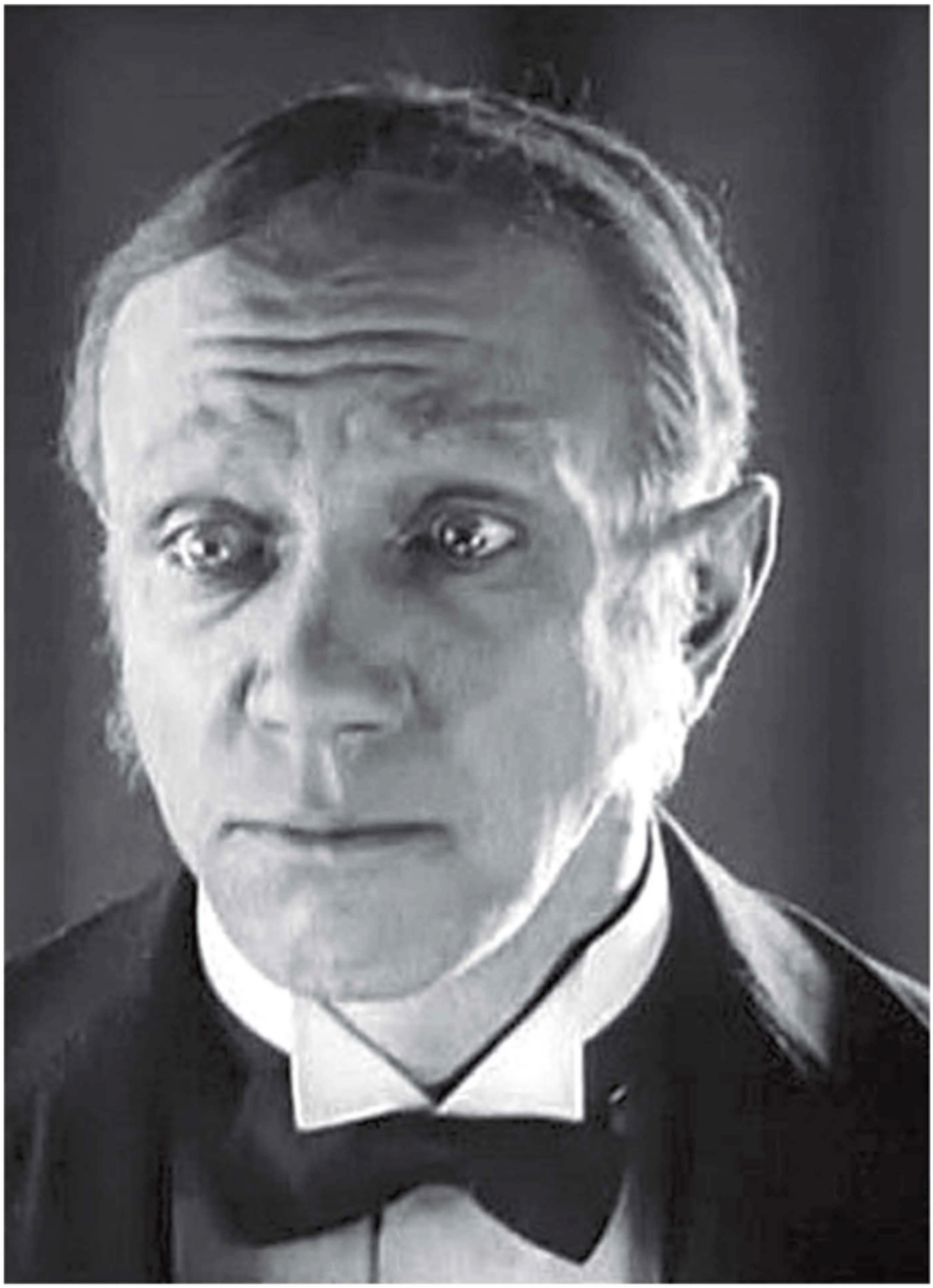
Первая сделка по обмену фильмами между Советским Союзом и Францией была заключена в 1931 году. Первая французская картина, официально показанная в СССР, — «Под крышами Парижа» Рене Клера, а советские фильмы во Франции — «Одна» Козинцева и Трауберга, «Земля жаждет» Райзмана, «Златые горы» Сергея Юткевича. С 1926 по 1932 год в коммерческой сети во Франции вышло 24 советских фильма. И еще 17 картин показывались в киноклубах.

В 1932 году русский фанатик Павел Горгулов, который упрекал нашего президента в том, что он ничего не делает против большевиков, убивает Поля Думера. В связи с этим событием имидж Советского Союза в глазах французов начал терять свою привлекательность. Разумеется, были и другие серьезные причины: того интереса, той симпатии, какие были в начале 20-х годов, в это время уже не осталось. Правда, положительная реакция на «Путевку в жизнь» Николая Экка доказывает, что французская публика по-прежнему неравнодушна к советскому кино, невзирая на ряд длинных и плохих фильмов, которые вышли после «Матери» и «Броненосца...». В начале 30-х годов появляется новое поколение кинокритиков, которые начинают оценивать советское кино не с идеологической, коммунистической, но с эстетической, художественной точки зрения.

Во Францию приезжали Михаил Калатозов и Сергей Юткевич поговорить с властями и продюсерами об экранизации французских классиков — Бальзака, Флобера, но ничего из этого не вышло, хотя обе стороны предпринимали настойчивые попытки развивать отношения между нашими странами в сфере кино.

Время от времени до второй мировой войны появлялись прокатные фирмы, которые все-таки пробивали показы советских лент через жестокую цензуру. На французские экраны вышли «Гроза» Владимира Петрова, «Встречный» Сергея Юткевича и Фридриха Эрмлера, в 1935 году — «Веселые ребята» Григория Александрова, «Чапаев» братьев Васильевых, «Петербургская ночь» Григория Рошаля и Веры Строевой и даже документальный «Парад на Красной площади» —

«Под крышами Парижа», режиссер Рене Клер



«Человек из ресторана», режиссер Яков Протазанов

документальное кино очень редко, но все же появлялось. Тогда же французское правительство подписывает со Сталиным пакт о взаимопомощи. Публика смотрит «Гармонь» Игоря Савченко, «Страну Советов» Эсфири Шуб, «Крестьян» Фридриха Эрмлера, «Сокровища погибшего корабля» Владимира Брауна.

В 1937 году в Париже открывается Всемирная выставка, где друг напротив друга стоят советский и немецкий павильоны. Известно, что на этапе строительства между ними шла борьба за превосходство в «росте». Напомню, это 1937 год — французская цензура запретила и СССР, и Германии показывать фильмы. Потом власти заявили представителям обеих стран, что если немцы покажут антисоветские картины, то и Советы будут иметь право показать антифашистские фильмы. Я нашел в архиве документ, свидетельствующий, что Борис Шумяцкий спрашивает прямо у Сталина, что ему делать, принимать ли такое предложение. Ответа генералиссимуса я не нашел, но интересно, что до Сталина дело дошло. Никто не показал ни антисоветских, ни антифашистских лент, но вопрос прозвучал.

А на выставке все-таки был показан «Депутат Балтики» Александра Зархи и Иосифа Хейфица.

В 1939 году наша цензура запрещает фильм Владимира Легошина «Белеет парус одинокий». В том же году Франция организовывает свой первый международный кинофестиваль. Поскольку страна ищет в лице СССР союзника, советских деятелей кино официально приглашают на МКФ в Канне. Они охотно соглашаются и даже предлагают своего представителя в члены жюри. На переговоры едет директор «Мосфильма». Комиссия фестиваля отбирает для показа фильмы «Ленин в 1918 году» Михаила Ромма, «Профессор Мамлок» Герберта Раппопорта и Адольфа Минкина, «На границе» Александра Иванова. Делегация готовится к поездке, но 23 августа 1939 года Молотов и Риббентроп подписывают пакт о ненападении между Германией и Советским Союзом, через несколько дней начинается вторая мировая война, и Каннский кинофестиваль отменяется.

«Депутат Балтики», режиссеры Александр Зархи, Иосиф Хейфиц

Естественно, с этого момента с наших экранов исчезают все советские фильмы: сначала из-за Франции, потом из-за Германии. Но уже в 1941-м Сталин признал де Голля главой свободной Франции. В конце декабря 1944-го де Голль и Сталин встретились в Москве, чтобы подписать договор о союзе и взаимопомощи. Сразу после этого у нас появляются советские фильмы. Первой была картина «Радуга» Марка Донского.

В январе 1945 года учреждена Ассоциация Франции и СССР, открывается Федерация киноклубов и выходит много произведений, сделанных в СССР. Среди них документальная лента Леонида Варламова «Сталинград», «Зоя» Лео Арнштама, а с 22 июня 1945-го — «Секретарь райкома» Ивана Пырьева, который собирает 1,4 миллиона зрителей. Благодаря таким картинам, как «Берлин» Юлия Райзмана, «Ошибка инженера Кочина» Александра Мачерета или «Семеро смелых» Сергея Герасимова, которые вновь появились на экранах, а также таких работ, как «Два бойца» Леонида Лукова и «Человек с ружьем» Сергея Юткевича, французы начинают открывать для себя в том числе и какую-то правду о войне в Советском Союзе: до этого они никаких материалов о ней не видели, не знали, что на самом деле происходило на восточном фронте.

Для Франции это было настоящее открытие. К тому же в октябре 1945 года Французская компартия собирает 26 процентов голосов, через год — 28 на депутатских выборах: это был рекорд. С ноября 1945-го до мая 1947-го коммунисты являются и членами правительства. Это не может не сказаться и на ситуа-

ции в кино — прокатчики используют возможность познакомить французского зрителя с новейшей советской кинопродукцией. Ассоциация Франция — СССР в 1946-м выпустила даже специальное издание, посвященное советскому кино. Тогда же состоялся настоящий I Каннский фестиваль, куда приезжает делегация во главе с Михаилом Калатозовым, в которую входят Юткевич, Водяницкая, исполнительница главной роли в фильме Арнштама «Зоя», показанном в конкурсной программе, Эрмлер, Ладынина. Герасимов — член жюри. (Интересная подробность: советские кинематографисты привезли в Канн 120 килограммов икры.)

«Секретарь райкома», режиссер Иван Пырьев

На I Каннском кинофестивале Советский Союз взял восемь призов, Франция — пять, США и Чехословакия — по три. Однако уже с 1947 года советские фильмы потихонечку исчезают с наших экранов. Если их доля в прокате в 1945 году составляла 8 процентов, то в 1946-м — всего 3, а в 1947-м — 1,5. И дело здесь не только в цензуре: производство в Советском Союзе было недостаточно мощным, выпускалось очень мало картин.

Переломное для наших отношений событие — печально знаменитый доклад Жданова в 1947 году на совещании в Польше, где был декларирован новый «сценарий» международной политики — раздел мира на два полярных лагеря: агрессивный империалистический и «демократический», который, разумеется, возглавляет Советский Союз.

В 1947—1950 годах советская кинематография уже не была представлена на Каннском кинофестивале, а в 1948-м фестиваль не состоялся из-за финансовых трудностей. Советское присутствие на этом значительном мировом кинофоруме возобновляется только после 1954 года.

Отдельные фильмы, несмотря на охлаждение, все-таки выходят у нас, например «Непокоренные» Марка Донского. Французская цензура тем не менее запрещает прокат фильма «Мичурин» Александра Довженко.

В 1955 году в Канн приезжает большая делегация советских артистов и режиссеров, в нее входят С.Васильев, С.Юткевич, И.Пырьев, М.Ладынина, Л.Касаткина. Опубликована большая статья Юткевича, в которой он объявляет, что в Союзе с нетерпением ждут французские фильмы, идет активная работа по подготовке обмена Неделями кино в обеих наших странах.

Первая Неделя французского кино состоялась в Москве и в Ленинграде в октябре 1955 года. В СССР приехали многие известные французские артисты, в том числе Жерар Филип, Николь Курсель, Дани Робен и другие. Через два месяца

в Париж и в Бордо приехала советская делегация. На Северном вокзале Парижа ее встречали Симона Синьоре, Ив Монтан, Жерар Филип. Надо отметить, что успех был неодинаковым: французских звезд и привезенные фильмы в СССР встречали гораздо теплее, советские же картины такого энтузиазма у нашей публики не вызвали. На вечере, посвященном открытию Недели советского кино во Франции, Жерар Филип читает текст, который ему написал Муссинак: главный его месседж — честь и хвала советскому кино. На первой кинонеделе показали «Попрыгунью» С.Самсонова, «Великого воина Албании Скандербега»

«Попрыгунья», режиссер Самсон Самсонов

С.Юткевича, «Верных друзей» М.Калатозова, «Ромео и Джульетту» Л.Арнштама, «Неоконченную повесть» Ф.Эрмлера, «Урок жизни» Ю.Райзмана.

1956 год — XX съезд КПСС. Начало эпохи оттепели. Политическая составляющая очень важна для истории кино. В этом же году советские солдаты подавляют восстание в Будапеште. Именно с того времени начинает меняться имидж Советского Союза в среде французских интеллектуалов. Это серьезно отражается на восприятии советского кино.

«Сорок первый» Григория Чухрая выходит у нас в мае 1957 года и собирает миллион зрителей. В том же 1957-м на Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москву отправляются две тысячи французов. Среди них люди, которые помешаны на кино.

Был такой персонаж — он разобрал камеру на части, спрятал ее в своем чемодане, чтобы провезти с собой в Москву. Он много снимал — в частности, снял редкие кадры в мавзолее Ленина и Сталина. Сев на такси, попросил отвезти его на «Мосфильм», где пробился на съемки фильма «Летят журавли». Калатозов и Урусевский снимали эпизод с лестницей — молодой французский синефил был потрясен. Вернувшись в Париж, нашел в справочнике телефон директора Канского фестиваля, сказал: «Вы непременно должны взять этот фильм. Вы увидите: это шедевр». Этим молодым человеком был Клод Лелуш, а о триумфе фильма «Летят журавли» в Канне все знают.

Калатозова, правда, в Канн не отпустили; согласно официальной версии «он приболел». «Будет совсем несправедливо, если вы не получите Большой приз, — написал режиссеру Жорж Садуль и прибавил: — Жаль, что вас здесь нет». Татьяне

Самойловой предложили сниматься с Жераром Филипом в «Анне Карениной», но, как известно, актрисе этого сделать не разрешили.

«Журавли» вышли у нас ровно через месяц после Каннского фестиваля и 19 недель оставались в прокате. Вначале картина вышла только с субтитрами, потом ее дублировали, в итоге собрала во Франции 5,5 миллиона зрителей. Такого успеха не знал ни один российский фильм ни до, ни после.

В 1958 году показали вторую часть эйзенштейновского «Ивана Грозного», первая прошла до войны.

«Летят журавли», режиссер Михаил Калатозов

С 1959 года Недели советского кино проходят уже регулярно, французы смотрят «Судьбу человека» Сергея Бондарчука, «Сверстницы» Василия Ордынского, «Капитанскую дочку» Владимира Каплуновского. В 1959 году создается первая франко-советская копродукция. Кстати, многие считают, что первым совместным фильмом был «Нормандия — Неман», но это не так, до «Нормандии...» был «Леон Гаррос ищет друга» режиссера-коммуниста Марчелло Пальеро, очень живая, естественная картина с участием Татьяны Самойловой.

После «Нормандии — Неман» Жана Древиля по сценарию Шарля Спаака, Эльзы Триоле и Константина Симонова была снята «Третья молодость» Древиля, а также другие ленты совместного производства — вплоть до 1967 года.

В августе 1961-го возводится Берлинская стена, начинается очень сложный период в истории отношений между двумя странами. Несмотря на это, «Баллада о солдате» Григория Чухрая все-таки выходит в прокат и собирает почти два миллиона зрителей.

Я нашел программу советской Недели во Франции в 1964 году: тогда показали «Тишину» Владимира Басова, «Двоих в степи» Анатолия Эфроса, «Гамлета» Григория Козинцева, «Живет такой парень» Василия Шукшина, «Я шагаю по Москве...» Георгия Данелия. В 1966 году «Война и мир» Бондарчука собрала 1 миллион 205 тысяч зрителей. В мае 1966 года советские власти через посольство в Париже приняли меры, чтобы «Доктор Живаго» Дэвида Лина не был показан на открытии Каннского фестиваля (вопреки планам его организаторов), потому что де Голль собирался в июне 1966-го с визитом в Москву. Не стоило, конечно, «обижать» Советский Союз показом «антисоветского» «Доктора Живаго» за месяц до приезда де Голля.

В 1967 году был подписан договор, согласно которому помимо копродукции стороны должны вести постоянную работу по обмену фильмами. Двадцать пять советских фильмов куплены Центром кинематографии в 1967—1974 годы. Среди них «История Аси Клячиной...», «Дворянское гнездо» и «Дядя Ваня» Андрея Кончаловского, «Листопад» и «Жил певчий дрозд» Отара Иоселиани. Правда, в 1967 году Марсель Мартен, известный критик-коммунист, написал, что, к сожалению, программа очередной Недели не соответствует уровню, который всегда был свойствен советскому кино. Единственной достойной картиной он назвал «Бежин луг» Эйзенштейна. Пражская весна 1968 года стала новым препятствием для развития наших отношений в этой сфере.

В 1969 году на экраны нашей страны вышел «Андрей Рублев» вопреки попыткам советских чиновников не допустить этого. Прокат стал возможен благодаря тому, что, минуя все рогатки, руководство Каннского фестиваля решилось показать картину без разрешения советских киновластей. На сегодня фильм собрал 240 тысяч зрителей, хотя понятно, что для истории мирового кино он имеет огромное значение. Что касается посещаемости советских картин во Франции, то она заметно падает в 1970-е годы. Если десятилетием раньше у каждого советского фильма в среднем было до 320 тысяч зрителей, то в 1970-е — до 80 тысяч. В 1977 году Ришар Дельмор подписал с Министром культуры СССР договор о том, что его фирма будет прокатывать советское кино во Франции. Вскоре он выпустил на экраны «Табор уходит в небо», другие советские картины, в 1979-м «Сибириаду», собравшую 134 тысячи зрителей.

У компании Дельмора были большие планы: обязательства покупать как минимум по десять фильмов в год. Однако в 1978-м они выпустили только один, в 1979-м — четыре. Интересно, что компания ориентировалась на зрительское кино, но оно не пользовалось во Франции большим успехом. В конце концов Дельмор вынужден был переориентировать свой прокат в направлении авторского кино. И уже с конца 1970-х годов показывает то, что поддержано крупными фестивалями, прежде всего Каннским. Именно поэтому французы знают советское кино как искусство Тарковского, Параджанова, Кончаловского — практически запрещенное в Союзе, «диссидентское». В то же время зрительское кино, которое с таким успехом шло в СССР, у нас осталось неизвестно: оно просто не показывалось. Так что если говорить о публике, то у французов и русских сложилось совершенно разное представление о советском кино.

«Нормандия—Неман», режиссер Жан Древиль

В 1979 году вышли «Несколько дней из жизни И.И.Обломова», «Гомон» купил «Зеркало» Тарковского. Советские киноначальники категорически не хотели продавать фильм, запросили невероятно высокую цену — в надежде, что никто на такую сделку не согласится, но «Гомон» договорился с французским телеканалом. В мае 1978 года Эмиль Лотяну открывает Каннский фестиваль фильмом «Мой ласковый и нежный зверь»... Но в 1979-м советские войска входят в Афганистан, отношения между странами ухудшаются в очередной раз — и опять страдают кино и зритель. Компания «Космос», которая процветала в конце 1970-х, постепенно приходит в упадок. Несмотря на это, в Париже прошли две большие ретроспективы русского и советского кино, в 1983 году была даже опубликована книга, им посвященная. Инна Чурикова и Глеб Панфилов приезжали в Париж на премьеру «Вассы», и, самое главное, в конце 80-х появились новые картины Алексея Германа, Киры Муратовой, Андрея Кончаловского, Алексея Симонова. «Агония» Климова вышла в 1985 году, а «Прощание» — в 1987-м. В это время окончательно «окаменел» имидж советского кино как авторского, фестивального, глубоко интеллектуального.

В начале перестройки появилась фирма «Паномедиа», которая осуществляла показ французских фильмов в московском кинотеатре «Мир». Она занималась прокатом французских фильмов в СССР и российских во Франции, продавала права на показ советских картин французским телеканалам. В начале 90-х во Франции проходят первые ретроспективы кино других республик бывшего СССР — грузинского и армянского кино, республик Средней Азии.

Алексей Герман мне когда-то рассказывал, что его фильм был показан в Канне, но он узнал об этом через год. До 1972 года каждая страна сама отправляла в Париж свои фильмы. «Андрей Рублев» попал в Канн вопреки желаниям советского руководства. Дальше, разумеется, возникли серьезные проблемы. Было предложение организаторам Каннского фестиваля: не следует показывать кино, которое можно интерпретировать как посягательство на достоинство другой кинематографии или другого народа. Под этот регламент, как вы понимаете, можно много чего подверстать. Были большие скандалы прямо на месте: финны против китайцев, китайцы против советских — много различных конфликтов. Иногда дирекции фестиваля приходилось вынимать фильм из программы.

Когда Жиль Жакоб предложил показать одну из картин Тарковского, советская сторона согласилась, поставив одно условие: взять еще и фильм Сергея Бон-

«Возвращение», режиссер Андрей Звягинцев

дарчука. Это был настоящий шантаж. Кто-то из журналистов спросил Бондарчука на каннской пресс-конференции: «Фильм Тарковского закончен?» Бондарчук ответил: «Нет». На самом деле картина была готова, а когда обратились к Госкино, получили ответ: «Фильм завершен, но мы его держим для Московского кинофестиваля». Естественно, там его не показали... Подобных историй — к счастью, это все зафиксировано в документах — множество. С 90-х годов политических скандалов такого рода не было. Я часто читаю высказывания известных продюсеров или режиссеров о том, что якобы Путин позвонил и это решило дело. Ничего подобного никогда не было, могу вам это достоверно и с полной ответственностью сказать. Никакого давления в наших отношениях нет с 1990 года.

Тогда же, в 1990-м, Министерство культуры Франции создало специальный фонд, который помогал взаимному продвижению продукции Франции и тогда еще Советского Союза. Этим фондом за шесть лет его существования были поддержаны сорок четыре фильма. Благодаря этой организации были созданы фильмы Муратовой, Каневского, Германа, Михалкова, Тодоровского, Кончаловского, Лунгина. Все они действительно шли в то время у нас в прокате, хотя до сих пор утверждается, что в 1990-х годах на наших экранах было намного больше русских фильмов, но это не совсем точно. Но главное: они шли регулярно, в отличие от того, что происходит в настоящее время.

С 1990 года передавать деньги в Советский Союз было запрещено. Благодаря системе копродукции французские продюсеры находили партнеров, которым мы хотели помочь, чаще всего в те годы это были директора картин: на «Мосфильме», «Ленфильме» и других студиях. Продюсерами тогда становились опытные администраторы. Наш фонд закрылся в 1997 году по двум причинам. Во-первых, потому что работал с бывшими европейскими соцстранами, а они постепенно входили в европейские программы, такие как «Евримаж Медиа». Франция, таким образом, просто не хотела дважды платить. Во-вторых,

«В тумане», режиссер Сергей Лозница

мы посчитали, что уже помогли достаточно — дальше пусть российская кинематография идет своим путем, это все-таки богатая страна. Бывшие советские республики Кавказа и Средней Азии вошли тогда в другой фонд. Сейчас уже не то время, когда Франция ставит задачу поддерживать местных продюсеров и режиссеров. Изредка помощь адресуется конкретно: Герману, Лунгину, еще кому-то, но уже не в больших масштабах.

Итак, в период 1990—2012 годов в нашей стране было показано 298 фильмов из восточноевропейских стран от севера Польши до юга Албании и 622 из десяти республик бывшего СССР. За точку отсчета я взял 1990 год. Пять республик не были представлены ни одной картиной: Азербайджан, Туркмения, Узбекистан, Молдавия и Белоруссия. Получается 622 произведения за 23 года. Пять успешных фильмов по количеству зрителей — это «Урга», «Утомленные солнцем», «Такси-блюз» и «Возвращение» (без «Сибирского цирюльника», потому что он существовал на английском языке, а статистика основана только на фильмах, которые были сняты и показаны на восточноевропейских языках. Иначе восприятие публики абсолютно другое).

Среди действительно успешных фильмов сразу после «Возвращения» Андрея Звягинцева сейчас находится его же «Елена». Фильм вышел еще в прошлом году, он на шестом месте. Далее — «Гадкий утенок» Гарри Бардина, который до сих пор в прокате. И только после этого идет первый блокбастер минувшего десятилетия «Ночной Дозор», что в очередной раз доказывает, что коммерческое кино проникает в массы, в общем-то, не очень интенсивно.

Среди 2492 фильмов, получивших с 2001 по 2011 год во Франции удостоверение национального фильма, двенадцать французско-русских совместных постановок, признанных нашим Центром кинематографии: «Бедные родственники» Павла Лунгина, «Евразиец» Шарунаса Бартаса и другие. Пять русских фильмов вышли в прошлом году: «Портрет в сумерках» Ангелины Никоновой, «Елена» Андрея Звягинцева, документальная лента Анастасии Поповой «Вода», «Фауст» Александра Сокурова и «Чайка» Юлия Карасика (этот фильм 1970 года через сорок лет был впервые показан в коммерческом прокате Франции).

Единственная картина, которая пока вышла в 2013 году, — «В тумане» Сергея Лозницы.

Записала Анна Закревская

Рим. Колизей

Фото:
Livejournal.com

АЛЕНА АЛОВА

Город птиц

СЦЕНАРИЙ

Станция московского метро переполнена. Только что отошел поезд, но новые толпы людей стремительно заполняют платформу.

В подавляющем большинстве своем граждане бедно одеты, а их лица землисты и угрюмы. Среди этих мятых, подавленных людей один выделяется своей непохожестью. Хоть одет он так же, как все, и лицо его такого же землисто-серого оттенка, но он выделяется из толпы, словно черная овца. Одни отодвигаются, другие отворачиваются, третьи отводят глаза. Он не иначе как сумасшедший. Он *улыбается*.

Его зовут Марк Таль. Низенький толстый еврей лет под сорок, ухватившись за поручень, он с трудом достает до пола. И чем больше его пихают, тем сильнее его распирает веселье.

Марк вбегает в подъезд, убеждается, что лифт по-прежнему неисправен, расплывается в улыбке и несется вверх по лестнице. На голом энтузиазме он взлетает на второй этаж, однако сказываются годы курения. Он останавливается, чтобы перевести дух. Но и пытаясь отдышаться, он *улыбается*.

Настя сидит на табуретке за кухонным столом, печально разглядывая мороженое в вафельном стаканчике. Вера, ее мать, ставит такой же вафельный стаканчик на стол перед сыном. Он в семь раз старше Насти, а потому в семь раз печальнее. И Вера, похоже, тоже давно потеряла вкус к жизни.

А н д р е й. Опять мороженое?

В е р а. Не хочешь — не ешь. Больше ничего нет.

Андрей кривится и вгрызается в стаканчик. В свои шестнадцать лет он достиг кульминационной точки переходного возраста, о чем свидетельствуют его показная самоуверенность, безрассудство, упрямство и желание доказать всем, что ему море по колено.

Вера открывает пустой холодильник, достает из морозилки еще один вафельный стаканчик — для себя — и вздрагивает от оглушительного и жизнерадостного звонка в дверь. Она хмурит брови. Хмурят брови и Андрей с Настей. Они никого не ждут и уж подавно никого в веселом расположении духа.

Алена Алова — режиссер, сценарист. Окончила режиссерский факультет ВГИКа (1996), сценарный факультет школы искусств Колумбийского университета в Нью-Йорке (2000). Сценарист фильмов «Свадьба по обмену» (2010, с Ю.Казачковым, М.Дурненковым), «Ищите маму» (2012, ТВ). Лауреат премии Praxis (Ванкувер) за сценарий «Троянский конь», премии «За лучший сценарий» на фестивале Поло Ральфа Лорена в Нью-Йорке и премии Фонда Милоша Формана за сценарий «Город птиц».

Звонок пытается сыграть популярную мелодию, но издает фальшивую ноту и срывается в джаз. Вафельный стаканчик выскальзывает из рук Веры.

Андрей беспокойно смотрит на мать. На долю секунды раньше он догадывается, к чему именно эта буйная какофония является прелюдией. А Вера уже открывает дверь. Звонок умолкает. До слуха Андрея доносятся взволнованные голоса. Разговор состоит скорее из междометий, чем из законченных фраз, но Андрею слова ни к чему. Он со спартанской невозмутимостью созерцает тающее на полу мороженое — так генерал взирает на тело первой жертвы в первый день войны.

Входная дверь распахнута. Путь свободен. Андрей спотыкается о раскрытую сумку отца и переступает через вывалившийся оттуда сливочный пломбир. Кто-то всхлипывает. Андрей смотрит в сторону детской.

Вера смеется и плачет одновременно, сжимая в объятиях безголового игрушечного медведя Насти. Марк играет в футбол медвежьей головой, то и дело стукаясь своей собственной о подвешенную модель самолета. Вера поднимает глаза и видит Андрея.

В е р а. Андрюша, иди скорее сюда!

М а р к. Не говори ему! Я сам скажу. Андрей...

Андрей поворачивается к родителям спиной.

М а р к (*за кадром*). Постой, куда же ты?!

В е р а (*за кадром*). Андрей!

Андрей выходит из квартиры.

Велосипед едет по лужам, по грязи, по опавшим осенним листьям, оставляя за собой полосу. Едет по дорожной разметке, по тускло переливающимся масляным разводам, по полустертым детским классикам. Полоса меняет насыщенность и текстуру; временами она виляет, раздваиваясь, потом вновь превращается в одну линию, прямую, как стрела.

Спальный район, по которому катит на велосипеде Андрей, сер и неприглядeн до тошноты, однако и он заслуживает того, чтобы сказать ему последнее «прости». Памятных мест немного: ржавый скелет детского городка во дворе, длинные ряды гаражей, магазин с выглядывающим из него хвостом очереди, бетонная автобусная остановка, окруженная железным забором школа. Андрею что-то кричат облюбовавшие спинку скамейки пацаны; приветственно машет рукой девочка с собакой; едва на попавшая под колеса бабка с авоськой ругается ему вслед, а старик, собирающий пустые бутылки, провожает его взглядом.

Андрей едва ли замечает их: в его глазах стоят слезы.

След от велосипеда то обрывается в лужах, то практически исчезает на сухих отрезках асфальта, но всегда появляется снова...

А н д р е й (*за кадром*). Это был 89-й год. Горбачев приоткрыл «железный занавес», и сотни тысяч евреев хлынули прочь из СССР. Казалось, уезжала вся страна, и мы ринулись вслед за всеми.

Сосед с пристрастием разглядывает велосипед Андрея с его залатанными шинами, ржавой цепью и неработающим звонком.

А н д р е й (*за кадром*). Метаморфозы начались незаметно, но было в них что-то от снежного кома, пущенного с горы. Вещи исчезали по одной и охапками, иногда у меня на глазах, иногда пока я был в школе. И было здорово, вернувшись домой, вычислять очередную пропажу.

Сосед, расплатившись с Верой, увозит велосипед.

Соседка уносит кипу книг.

Марк снимает со стены картину, обнажая невыцветший прямоугольник обоев.

Вера снимает со стены часы, обнажая такой же невыцветший круг.

Грузчик вытаскивает из комнаты пустой книжный шкаф, оставляя на полу глубокую царапину.

Андрей, вернувшись из школы, хочет повесить куртку на вешалку, но вместо нее обнаруживает лишь ободранные обои с дырками от гвоздей и швыряет куртку на табуретку.

Андрей, вернувшись из школы, швыряет куртку на табуретку, только табуретки уже нет, и куртка падает на грязный пол.

А н д р е й (*за кадром*). Мы жили, словно на шахматной доске, и наше собственное исчезновение было лишь вопросом времени.

Андрей открепляет подвешенную к потолку модель самолета, но роняет ее, и та разлетается на сотню частей. Он стоит на стремянке и растерянно смотрит вниз — один посреди совершенно пустой комнаты.

Как по мановению волшебной палочки, квартира наполняется шумом, табачным дымом, людьми. Проводы в разгаре.

Откуда-то доносится лихорадочный звонок в дверь. Удостоверившись, что родители слишком поглощены праздником расставания, чтобы обращать внимание на звонок, Андрей идет впустить вновь прибывшего. Спотыкаясь о чемоданы и перешагивая через пьяные тела, уклоняясь от раскрытых объятий лучших подруг матери и горячих рукопожатий закадычных друзей отца, он пробирается в переднюю и открывает дверь.

На пороге стоит таксист лет пятидесяти. Он взирает на оргию с проницательной улыбкой человека, который видел всё.

Т а к с и с т. Жидовоз заказывали?

А н д р е й (*кивает*). На посошок?

Таксист кивает.

Толпа вываливает наружу. Невозможно определить, кто уезжает, а кто остается: все целуют друг друга, шатающиеся люди выносят чемоданы, роняя их в багажник такси и мимо, таксист опрокидывает очередную рюмку — на посошок.

Продираясь сквозь толпу, Андрей видит Настю и ее безголового мишку в объятиях бабушки, матери Веры. Тучная женщина лет шестидесяти, она не может скрыть слез. Не успев опомниться, Андрей оказывается втянутым в круговерть расставания. Его дед, отец Марка, хлопает внука по спине, словно посвящая его в рыцари и возлагая на него все свои надежды одновременно. Они обнимаются. Поверх плеча деда Андрей видит, как Марк и Вера прощаются с матерью Марка и отцом Веры. Затем они неуклюже меняются, как исполнители неотрепетированного танца. Почуяв, что объятия деда ослабли, Андрей высвобождается. В глазах старика блестят слезы.

О т е ц М а р к а. Держись.

Сам он держится с трудом. Его голос дрожит, и, чтобы выглядеть мужественным в глазах внука, он решает больше ничего не говорить. Смотрит на Андрея долгим пристальным взглядом, словно пытаясь запечатлеть его образ в своей памяти. Андрей чувствует себя неуютно. Оба понимают, что их шансы встретиться ничтожны, но Андрею претит бесконечная процедура прощания. В мыслях он уже далеко.

Но — только в мыслях. Оставив в покое Настю и ее медведя, мать Веры берется за внука. Заливаясь слезами, она покрывает лицо Андрея мокрыми солеными поцелуями. Он пытается вырваться, но она все крепче сжимает его в объятиях.

Погребенный в ее пышном бюсте, Андрей видит лишь огромную блестящую пуговицу, на которую застегнуто ее старое пальто. Под давлением грузного тела пуговица дрожит, норовя вот-вот оторваться. Андрей задыхается.

А н д р е й. Хватит...

Не желая внимать жестокому миру вокруг нее, бабушка рыдает. Андрей понимает, что спасение утопающих — дело рук самих утопающих и, больше не заботясь о том, как бы не нанести бабушке обиду, изо всех сил пытается вырваться. Ее хватка слабеет. Проскользнув под ее рукой, Андрей ныряет в толпу.

Красный и взъерошенный, вытирая бабушкины слезы с лица, он идет мимо дальних родственников и близких друзей к такси.

Оказавшись один в окруженной людьми машине, Андрей приходит в себя. Он замечает пачку «Беломора», лежащую рядом с сиденьем водителя, достает одну папиросу и закуривает. От крепкого табака на глаза наворачиваются слезы. Клубы дыма заполняют такси.

За окном мелькает лицо Марка. Его растерянное выражение вызывает в памяти лицо «ботаника», столкнувшегося с миром биологии. Андрей преодолевает импульсивное желание спрятать папиросу. Что-то подсказывает ему: сегодня он может делать все, что хочет.

Убедившись, что Андрей в машине, Марк облегченно кивает и открывает дверь для Веры и Насти. Вера садится в такси. Она машет на прощание обеими руками, ее целуют в обе щеки. Настины ноги болтаются за окном, пока ненасытные родственники передают ее из рук в руки.

Андрей опускает окно, но папиросу не выкидывает. Его мать сидит рядом с ним, однако ее мысли далеко. Андрей безмятежно затягивается, глядя на Веру в профиль: удивительно, до какой степени он внезапно стал невидимым.

Водитель садится в машину и заводит мотор. Марк плюхается на переднее сиденье.

М а р к. Мы опаздываем!

В е р а (*подхватывает эхом*). Опаздываем, опаздываем...

Она высовывается наружу и принимает Настю с мишкой. Кто-то захлопывает за ними дверцу.

Такси трогается. Вера и Настя машут руками и посылают воздушные поцелуи. Андрей осознает, что его папироса погасла, и щелчком выкидывает ее из окна. Такси набирает скорость.

Пьяные лица, крики, слезы остаются позади. Машина ныряет в арку, и толпа провожающих пропадает из виду. Вера всхлипывает. Настя теребит Андрея за рукав.

Н а с т я. Давай поиграем в слова? Пожалуйста.

А н д р е й. Ну давай. Мм... malpheasant.

Н а с т я (*задумчиво*). Mal... pheasan... маленький фазан?

А н д р е й. Браво!

Марк поворачивается к нему.

М а р к. Андрей, я требую, чтобы ты прекратил эту игру. Ты учишь сестру всяким глупостям, а мне потом приходится ее пере... у-у-у...

Он останавливается на полуслове. Внезапно его передергивает, и он сгибается пополам, словно от удара в живот.

В е р а. Что случилось? Что?!

В ночном «Шереметьеве» граммофон играет вальс. Таможенник откручивает раструб, чтобы посмотреть, не спрятано ли в нем чего-нибудь.

Аэропорт напоминает лагерь перемещенных лиц во время шмона. Вылетающие в Вену в 10.35 утра прибыли сюда накануне: прохождение таможни занимает всю ночь.

Вера мечется среди отъезжающих, их родственников и их багажа в поисках врача. Чьи-то чемоданы весят больше, чем положено. Чью-то валюту разглядывают на свет. Кого-то заставляют раздеться. Кого-то куда-то уводят. Кто-то пытается уговорить таможенников разрешить вывоз допотопной зингеровской швейной машинки. Кто-то рыдает. Кто-то глотает валерьянку. Кто-то ест куриную ножку.

Вера готова впасть в отчаяние, когда какая-то женщина обращает ее внимание на группу увлеченных разговором мужчин. Вера врывается в их круг.

В е р а. Мне нужен доктор!

Мужчины переглядываются.

В е р а. Мне сказали, что среди вас есть врач. Пожалуйста. Это срочно...

Один из мужчин, бородач, пожимает плечами.

Б о р о д а ч. Мы все врачи.

Вера смотрит на стоящих вокруг мужчин, не веря в свою удачу.

Андрей сидит рядом с отцом, полулежащим на чемоданах. Марк тяжело дышит, а по лицу стекают капли пота — то ли ему плохо, то ли потому, что его оседлала Настя. Она играет в больницу: папа — в роли пациента, а безголовый медведь в роли врача.

Н а с т я. А здесь болит?

М а р к. Болит.

Н а с т я. Ты врешь. Везде болеть не может.

Андрей замечает Веру, возвращающуюся в сопровождении десятка мужчин, и встает с чемодана.

А н д р е й (*Марку*). Ну всё, готовься к обходу.

Марк приподнимается, видит количество врачей и в испуге ложится обратно.

В е р а (*врачам*). Вот он!

Врачи вытесняют Андрея и окружают Марка.

А н д р е й. Мам? Можно я пойду...

Он видит, что Вере не до него, и отправляется изучать новую территорию без разрешения.

Андрей прогуливается среди взбудораженных, нервных, суетливых людей, обматывающих клейкой лентой чемоданы, перепроверяющих документы и заполняющих таможенные декларации. На фоне всеобщей суеты Андрей словно существует в другом темпоритме — как санитар в сумасшедшем доме.

Он проходит мимо огромной семьи украинских евреев. Они окружили себя крепостной стеной из сумок и чемоданов, чтобы не потерять ни одного из своих бесчисленных малышей. Тем не менее один карапуз умудряется сдвинуть баул и вырваться на волю. Беременная женщина ловит беглеца и восстанавливает укрепление.

Андрей разглядывает беременную. Ее живот похож на тот самый баул, которым она заткнула брешь в стене. Он поднимает глаза и замирает. Женщина изучает его тоже. Андрей порывается уйти, но в этот момент кто-то дотрагивается до его плеча.

К о с т е л ь б о й м (*за кадром*). Простите, пожалуйста.

Андрей поворачивается. Перед ним стоит величавый старик в очках с толстенными стеклами — Костельбойм.

К о с т е л ь б о й м. Мы с женой никак не заполним декларацию. Шрифт такой мелкий... Видите?

Он демонстрирует таможенную декларацию.

А н д р е й. Вижу. Ручка есть?

Костельбойм кивает и ведет Андрея к стойке.

Госпожа Костельбойм, дородная старуха в очках с еще более толстыми стеклами, встречает их теплой улыбкой. У нее на руках сидит пекинес Моня — такой же близорукий, как и его хозяева, но без очков.

Г-ж а К о с т е л ь б о й м. Здравствуйте. Я — Лидия. А вы?..

А н д р е й. Андрей.

Г-ж а К о с т е л ь б о й м. А это наш Моня.

А н д р е й. Привет, Моня!

Он быстро отвечает на вопросы декларации, словно делал это всю жизнь.

Г-ж а К о с т е л ь б о й м. Вы нас ни о чем не спрашиваете. Вы что, знаете все ответы?

А н д р е й. У вас имеются наркотики и приспособления для их употребления?

Г-ж а К о с т е л ь б о й м. Конечно, нет.

А н д р е й. А я так был уверен... Вот вопрос посложнее. Вы должны указать все ценные предметы, включая произведения старины и искусства, ювелирные изделия, природные драгоценные камни в сыром и обработанном виде...

К о с т е л ь б о й м. Два обручальных кольца. Это всё.

Андрей бросает подозрительный взгляд на их чемоданы.

А н д р е й. Точно всё? Царь-пушку не вывозите вместе с Царь-колоколом?

Костельбойм подыгрывает.

К о с т е л ь б о й м. Как вы узнали?

А н д р е й. Таможня не дремлет. Расписаться за вас?

К о с т е л ь б о й м. Нет, нет, что вы. Мы сами.

Андрей отдает заполненную декларацию.

Г-ж а К о с т е л ь б о й м. Спасибо вам, Андрей.

А н д р е й. Всегда пожалуйста.

Он поворачивается и уходит.

Г-ж а К о с т е л ь б о й м. Какой славный еврейский мальчик!

Андрей выходит на улицу. На фоне освещенных окон выделяются одинокие фигуры с сигаретами. Проходя мимо, Андрей замечает футляр от скрипки, стоящий рядом с одним из курильщиков, Денисом. Лица Дениса в темноте не видно, только когда он затягивается, сигарета освещает его нижнюю челюсть.

А н д р е й. Сигареты не найдется?

Денис протягивает открытую пачку.

Д е н и с. Вена?

А н д р е й. Вена.

Он ждет продолжения разговора, но Денис молчит. Так они и курят, стоя бок о бок, пока, под воздействием инородной силы, сигарета Андрея не вылетает из его руки и не падает на землю. Вера хватает его за локоть и тащит за собой.

В е р а (*кричит*). Ты сдурел? Тебе что, два года? Почему я должна искать тебя по всему аэропорту?

Вера врывается в здание аэропорта. Чтобы не отставать, Андрей переходит на трусцу.

В е р а. Стоит мне подумать, что ты наконец-то вырос, как ты тут же доказываешь противоположное.

А н д р е й. Дай мне определение противоположного.

В е р а. Я тебе дам! Я тебе так дам!

А н д р е й. Хорошее определение. Что врачи сказали?

Вера пропускает его вопрос мимо ушей.

В е р а. Откуда в тебе столько эгоизма? Думаешь, ты пуп земли? Ты когда-нибудь замечал, что вокруг тебя есть другие люди?

А н д р е й. Что врачи сказали?

В е р а. Вот видишь, ты даже не слушаешь!

А н д р е й. Я слушаю, это ты не отвечаешь. Что врачи сказали?

Внезапно, словно кто-то выкачал из нее всю энергию, Вера прекращает сумасшедшую гонку и останавливается.

В е р а (*тихо*). Они думают, что у него язва.

Андрей некоторое время молчит, потом не выдерживает и улыбается.

В е р а. Я сказала что-то смешное?

А н д р е й (*переставая улыбаться*). Извини, но на прошлой неделе он страдал от гипертонии, а за неделю до этого — от гипотонии. Разве ты не знаешь? Папа просто ипохондрик.

Хотя пассажиры венского рейса выстроились в очередь, порядок прохождения ими таможенного контроля не установлен. Таможенник слоняется среди эмигрантов, выискивая очередную жертву. Он вызывает Костельбоймов.

Марк хватает чемодан и тащит его на место, освобожденное Костельбоймами.

В е р а. Ты с ума сошел?! Брось!

От неожиданности Марк бросает чемодан.

М а р к. Что я такого делаю? Я, знаешь ли, еще не покойник. Думаешь, я чемодан не могу поднять? Да я пять чемоданов подниму. (*Подхватывает чемодан и танцует с ним в обнимку.*) Видишь? Я ничего не чувствую!

В е р а. Андрей!

Андрей пытается завладеть чемоданом, но Марк его отталкивает.

М а р к. Отстань, язва!

Он слышит раздраженные голоса и встает на цыпочки, пытаясь разглядеть, что происходит. Андрей тоже слышит голоса, но поступает прямо противоположным образом: он приседает на корточки.

Окруженный таможенниками, Костельбойм медленно багровеет.

К о с т е л ь б о й м. Это недоразумение. Нет у нас никакой Царь-пушки! Я все объясню...

Пресловутая декларация переходит от одного таможенника к другому. Почти такой же багровый, как Костельбойм, Андрей прячется за чемоданом, сдувая несуществующую пыль с Настиного безголового медведя.

М а р к. Язва — это ерунда. Кто-то вон всерьез вляпался...

Четыре таможенника роются в чемоданах Костельбойма, а пятый стоит рядом, глядя в направлении, указанном высушенным пальцем старика.

К о с т е л ь б о й м. Клянусь, я его только что видел. Вон там.

Г-жа Костельбойм прижимает к себе пекинеса Моню так крепко, будто его пытаются у нее отобрать. Она вытягивает шею, вглядываясь в толпу.

Г-ж а К о с т е л ь б о й м. Он казался таким славным еврейским мальчиком!..

Детали передряги, в которую влипли Костельбоймы, быстро становятся всеобщим достоянием. Кто-то смеется, кто-то негодует. Усатая женщина спешит рассказать новость своим спутникам. До Андрея доносится ее возбужденный голос.

У с а т а я ж е н щ и н а (*за кадром*). ...какой-то мальчишка заполнил их декларацию и вписал туда всякую чушь: Царь-пушку, Царь-колокол, шапку Мономаха...

Андрей ощущает на себе чей-то взгляд и поднимает глаза. На него внимательно смотрит высокий стройный мужчина лет под тридцать. Андрей чувствует что-то смутно знакомое, но не понимает, что именно. Вера делает шаг и закрывает собой мужчину.

В е р а. Похоже, мы здесь навсегда.

Андрей слегка перемещается, чтобы лучше видеть мужчину. Его лицо по-прежнему скрыто, но Андрей замечает лежащий рядом футляр от скрипки. Вера отходит, и Андрей снова встречается глазами с мужчиной. Это Денис, недавно угостивший его сигаретой. Взгляд Дениса холоден. Андрей начинает подозревать, что Денис хочет выдать его таможенникам, но тот неожиданно подмигивает. Андрей вздыхает с облегчением и подмигивает в ответ.

Ту-154 застыл в начале взлетной полосы.

Если на борту и есть нееврей, то отыскать их среди подавляющего большинства евреев непросто. Все смотрят в иллюминаторы на родную землю, которую, возможно, никогда не увидят.

Рядом с Андреем расположилась беременная женщина. Настя, Вера и Марк занимают три кресла перед ними.

Самолет разгоняется по взлетной полосе.

Живот беременной женщины начинает ходить ходуном. Эмигрантские дети заходятся в плаче, а эмигрантские собаки в лае. Беременная держит живот обеими руками, словно боясь, что он отправится в самостоятельный полет.

Ту-154 отрывается от земли и набирает высоту.

Молоденькая стюардесса в короткой форменной юбке разносит напитки. Каждый раз, как она наклоняется, у Андрея замирает сердце.

Стюардесса останавливается рядом с Марком.

М а р к. Ну слава богу, сейчас буду лечиться. Что там у вас покрепче?

С т ю а р д е с с а. Водка. Четыре доллара.

М а р к (*изумленно*). Откуда четыре доллара у бедного еврея?

Стюардесса смотрит на него со смесью высокомерия и презрения.

С т ю а р д е с с а. Бедных евреев не бывает.

Второй этаж дома номер 6 по Валленстайн-штрассе, арендуемый Еврейским обществом содействия иммигрантам (ХИАС), заселен бесчисленными эмигрантами-евреями из России. Окно с надписью масляной краской «120 шиллингов за ночь, это с завтраком!» поддается усилиям Андрея и открывается.

Опьяневший от обилия новых впечатлений и отсутствия сна, Андрей с трудом понимает, где находится. За его спиной среди чемоданов, сваленных на четырех кроватях, спит Настя. Вера распаковывает аптечку, набитую лекарствами.

Марк подходит к окну и обнимает Андрея за плечи.

М а р к. Добро пожаловать в Вену!

Андрей смотрит на отца. Лицо Марка сияет. Его почти детская радость оказывается заразительной, вызывая усталую улыбку на лице Андрея.

Они смотрят в окно на бесконечную серую стену здания на противоположной стороне улицы.

А н д р е й (*за кадром*). Пансионат «Валленстайн» был напичкан пришлыми евреями и родными тараканами.

Андрей выходит из своей комнаты и, повинуясь полустертому указателю, направляется в ванную. Некоторые двери открыты, и он на ходу заглядывает в чужие комнаты.

А н д р е й (*за кадром*). За шестнадцать лет жизни в СССР я привык воспринимать свою национальность, как навязчивую тень, преследующую меня даже в полдень. Но и евреем я себя совсем не ощущал. Безымянный маленький овощ, я был признан негодным для борща и с размаху брошен в цимес.

По обстановке комнаты напоминают необустроенный детский летний лагерь. В них нет ничего, кроме кроватей, а потому кровати служат столами, шкафами, стульями, гладильными досками и — кроватями. Как правило, в каждой комнате обитает одна семья, но в некоторых размещаются трое-четверо одиноких мужчин. В последнем случае на кроватях играют в карты и пьют вино.

Андрей собирается заглянуть в очередную комнату, но на пороге возникает пожилая еврейка, похожая на гигантскую грушу.

Ж е н щ и н а - г р у ш а. Где моя красная мысочка? Кто спер мою красную мысочку?

Андрей шарахается в сторону. Женщина-груша захлопывает дверь. Не успев прийти в себя, Андрей оказывается перед дверью в ванную. Он открывает ее и входит.

То, что он видит, заставляет его начисто забыть о цели собственного визита. В ванне стоит обнаженная блондинка. Ее голова в мыльной пене напоминает пук сахарной ваты. Она становится под тонкую струйку душа, и клочья пены медленно сползают по ее телу.

Ошеломленный, Андрей не в силах отвести глаз от женщины.

Все-таки он закрывает за собой дверь и собирается уйти, но ноги отказываются повиноваться. Он смотрит на дверную ручку, зная, что стоит только повернуть ее снова, и он увидит ту же картину. Он не решается. Вместо этого он неуклюже разворачивается и бредет прочь.

Женщина-груша появляется на пороге и бранится ему вдогонку.

Андрей ее не видит и не слышит.

Поезд мчится сквозь ночь.

Стеклянные двери большинства купе закрыты, занавески задернуты. Та самая блондинка, которую Андрей видел голышом в ванной, крепко спит. Из внутреннего кармана ее куртки выглядывает пачка сигарет. Сидя рядом, Андрей наблюдает, как пачка поднимается и опускается в унисон с ее спокойным дыханием.

Вера, Марк и Настя спят вповалку напротив.

Андрей набирается храбрости и тянется к пачке. Стараясь не коснуться груди блондинки, он открывает пачку и пытается вытащить сигарету. Ему это

почти удается, но тут блондинка вздыхает глубже и касается грудью его руки. Андрей от неожиданности роняет сигарету вовнутрь ее куртки. Блондинка поворачивается, устраиваясь поудобнее, и пачку уже не достать. Андрей со вздохом убирает руку.

Он идет из вагона в вагон. Проходя мимо одного из купе, он замечает, что занавески на дверях не задернуты до конца, и заглядывает внутрь. Его взгляд останавливается на пачке сигарет, лежащей на столике. Недолго думая он проскальзывает в купе.

Под безмятежный храп пассажиров Андрей переступает через чьи-то ноги, вытянутые в проходе, подходит к столику, берет сигарету и кладет пачку на место. В тот момент, когда он собирается уйти, купе на мгновение озаряется светом от промелькнувшего фонаря, и глаза Андрея встречаются с чьим-то немигающим взором. Он замирает. Новая вспышка света, и Андрей понимает, что безмолвный свидетель его преступления — пекинес Моня. Андрей пятится к двери. Моня следит за ним близорукими печальными глазами. Уже у самой двери Андрей спотыкается о чьи-то ноги и с грохотом падает. Моня лает и прыгает на Андрея. Обитатели купе просыпаются и пытаются найти в темноте выключатель, сталкиваясь друг с другом.

Преследуемый Моней, Андрей перебегает из вагона в вагон. Они проносятся мимо Дениса, курящего у открытого окна.

Д е н и с. Пытаешься обогнать поезд?

А н д р е й. Нет, растянуть время.

Он открывает дверь в следующий вагон. Моня успевает проскользнуть следом. На бегу Андрей начинает различать странный шум, похожий на несущуюся громаду цунами. Он оборачивается назад и видит Моню. Он смотрит вперед и останавливается как вкопанный. Дверь в дальнем конце вагона распахивается, и несколько проводников врываются в коридор. Пекинес поджимает хвост, прячась за Андреем. Проводники стучат в двери купе и кричат что-то по-итальянски.

Пока Андрей переводит дух видя, что погоня не за ним, всеобъемлющая паника сметает его с ног. Поезд замедляет ход и останавливается на пустынном полустанке. Вагон охвачен непостижимой сумятицей. Полуодетые босховские фигуры носятся взад-вперед, сгребая в охапку свои пожитки и вышвыривая их из окон. Среди всеобщего безумия чья-то глухая бабка мирно спит, забытая своим потомством.

Пробиваясь сквозь толпу, Андрей замечает спасительную дверь в туалет и поспешно ретируется. Перепуганный пекинес не отстает от него ни на шаг.

Нагруженные сумками и чемоданами пассажиры проносятся мимо. Чета Костельбоймов перебегает от купе к купе, разыскивая Моню. Андрей открывает рот, чтобы сказать им, что пекинес у него, но слышит, как кто-то зовет его.

В е р а. Андрей... Андрей!..

Через грязное окошко туалета Андрей видит Веру. Она бежит по платформе вдоль поезда, уворачиваясь от падающих из вагона чемоданов и заглядывая в окна.

В е р а. Андрей!!!

Неожиданно для самого себя Андрей отступает в тень.

Отпрыски глухой бабки волокут ее к выходу. Мимо пробегает проводник.

П р о в о д н и к (*по-итальянски, Андрею*). Вон, вон отсюда! Ты что, оглох? Мы пересаживаемся на другой поезд! Этот поезд угрожает взорвать Организация освобождения Палестины!

Проводник скрывается из виду. Поезд трогается. Андрей смотрит в окно на убегающую платформу. Там громоздятся горы сумок и чемоданов всех фасонов и размеров. Люди, как привидения, бродят по перрону в поисках своих пожитков.

Поезд набирает ход. Все окна открыты, и нарастающий сквозняк кружит клочья бумаги и целлофановые пакеты. Пустые бутылки катятся в направлении, противоположном движению поезда. Моня скулит. Андрей приходит в себя и озирается. В вагоне остались только он и пекинес. Неожиданно накатывает страх, и Андрей, подхватив Моню, несется к выходу.

Он распахивает дверь и чуть было не вываливается наружу, но успевает ухватиться за поручень. Его появление не проходит незамеченным. Несколько человек прерывают подсчет своих сумок и бегут за поездом, готовые поймать его, как только он спрыгнет.

Моня лает. Г-жа Костельбойм протирает затуманенные слезами глаза.

Г-жа Костельбойм. Моня!

Моня вырывается из объятий Андрея, прыгает на платформу и несется к хозяевам, едва не сбивая с ног бегущую за поездом Веру.

Вера. Андрей!

Андрей закрывает глаза и следует примеру Мони.

Выкрашенные в разные оттенки розового цвета обшарпанные стены комнаты покрыты надписями, словно древние папирусы. Чего здесь только нет: и стихи, и рисунки, и ноты, и подсчет расходов в столбик. Стоя на диване, Андрей изучает надписи: «Польский спирт — 500 лир», «Оставь надежду, всяк сюда входящий», «Здесь прозябал Ося Кац с 04.05.1984 по 28.11.1985», «Nil desperandum»...

Андрей (*за кадром*). Наша новая диаспора называлась Ладисполи. Жизнь казалась волшебной в этом сонном приморском городке: птицы пели хором, и названия улиц рифмовались. Даже моя мать смирилась с безумной квартплатой при виде двух пальм-близняшек у входа в наш новый дом.

Андрей выходит из дома. По-байроновски прихрамывая, он проходит между пальмами-близняшками, распахивает калитку и на секунду застывает на месте. Птицы и в самом деле поют хором.

На одной из улиц Ладисполи, маленького городка под Римом, в котором Андрей и его семья нашли временное пристанище, расположился эмигрантский базар. Среди множества вещей, вывезенных из СССР, торговцы поневоле. Они продают поношенную одежду, одеяла, подушки, консервы и предметы с коммунистической символикой... Одной социальной ступенью выше иранские евреи — те меняют деньги. Поляки предлагают транспортные услуги.

Андрей, прихрамывая, прогуливается между прилавками, придирчиво разглядывает товары, возбуждая неприязнь торговцев. Остановившись у прилавка торговца тушенкой, он берет одну консервную банку и внимательно ее изучает.

Торговец тушенкой. Чего банку лапаешь? Или плати, или ложь на место. Тушенка она и в Древнем Риме была тушенка.

Андрей. Знаю. И поэтому проверяю срок годности.

Пока он крутит банку в одной руке, другой рукой умудряется прикарманить шоколадку.

Торговец тушенкой. Это консервы, придурок. Они в банке не портятся.

Андрей прихватывает еще одну шоколадку.

Андрей. Как же, как же. В банке даже деньги портятся.

Г-жа Костельбойм (*за кадром*). Андрей!

Застигнутый врасплох, Андрей роняет и банку, и шоколадку. Чета Костельбоймов подходит к прилавку. Моня виляет хвостом и трется о хромую ногу Андрея.

Г-жа Костельбойм. Как ваша нога?

Андрей (*демонстративно хромая*). Не жалуюсь.

Костельбойм замечает заинтересованный взгляд торговца.

Костельбойм. Этот отважный молодой человек спас нашу собаку от палестинских террористов!

Во взгляде торговца сквозит скепсис.

Костельбойм по-отечески кладет руку Андрею на плечо. Они идут по улице.

Костельбойм. Приятно чувствовать себя героем?

Андрей. Никакой я не герой. Я даже не успел перед вами извиниться. За Царь-пушку.

Костельбоймы обмениваются многозначительными взглядами.

Г-жа Костельбойм. Я тебе говорила! Он хороший мальчик. Он просто не понял, что это была плохая шутка.

Костельбойм. Это была не плохая шутка. Это была хорошая шутка, зашедшая слишком далеко.

Г-жа Костельбойм. Какое это теперь имеет значение? Он спас нашего Моню. Все остальное — чепуха.

Она смотрит на Андрея с нежностью.

Г-жа Костельбойм. Андрей, вы, наверное, спите и видите как бы скорей оказаться в Америке?

Андрей задумывается над ответом, но Костельбойм опережает его.

Костельбойм. Еще бы! Конечно, спит и видит. А как вы себе представляете Америку?

Андрей. Не знаю. Это как лететь на другую планету и пытаться вообразить, на что она будет похожа. Может, деревья там красные, может, небо зеленое, а может, то и другое вместе. Мне бы хотелось, чтобы там все было по-другому. Чем больше по-другому, тем лучше.

Он беззаботно подмигивает своим собеседникам. В ту же секунду шальной солнечный луч ударяет в глаза и мгновенно ослепляет его, искажая цветовосприятие и заставляя мир вокруг сменить тона, подобно перламутру.

Из сияния вырастает хрупкая фигура.

Андрей обретает зрение — и теряет голову.

Навстречу ему идет Сандра, пугающе красивая итальянка лет пятнадцати. Ее ранец свидетельствует о том, что она была в школе, а неспешная походка подтверждает, что она вовсе не горит желанием поскорее засесть за уроки. Ей, как и Андрею, нравится рассматривать вещи, вырванные из контекста их обыденного употребления; как и Андрей, она не стесняется прикарманить все, что оставлено без присмотра.

Углядев, как она стянула комсомольский значок, Андрей замедляет шаг. Думая, что причиной тому травма, Костельбоймы пытаются к нему приноровиться.

Пути Сандры и Андрея пересекаются. Их взоры встречаются. Андрей начисто забывает о своей хромоте. Сандра проходит мимо. Он оборачивается. Она оборачивается тоже. На какую-то долю секунды их взоры встречаются снова; затем Сандра опускает глаза.

В голове Андрея эхом звучит голос Костельбойма.

Костельбойм. ...Америка — это сказочная страна, готовая приютить и осчастливить любого. Какая природа, какие люди, какие перспективы...

Андрей вспоминает о своей травме и хромает с удвоенным усердием.

Андрей. Извините, вас не затруднит повернуть назад? Мне тяжело идти в горку.

Г-жа Костельбойм. Конечно! Что ж вы сразу не сказали!

Они поворачивают и идут обратно. По совершенно плоской улице.

Сандра проходит мимо прилавка, заваленного упаковками советских презервативов. Продавцы презервативов — алкаш и его жена — ругаются с недовольным покупателем итальянского происхождения на чудовищной смеси языков.

Жена алкаша. Ты мне это не показывай! Это не *nostro. Nostro preservativo bene*, понял?

Алкаш. Бенее не бывает!

Сандра замедляет шаг. Она уже приготовилась стащить одну упаковку, но тут жена алкаша замечает ее.

Жена алкаша (*Сандре*). Чего тебе?

Сандра прячет пустую руку в карман пальто и отходит.

Сандра (*себе под нос*). Merda.

Она краем глаза замечает, что Андрей, Костельбоймы и пекинес следуют за ней. Остановившись у самодельной витрины, забитой дешевыми оправами для очков, она оглядывается назад и тут же заливается краской, встретив взгляд Андрея.

Он и Костельбоймы проходят мимо прилавка с презервативами.

К о с т е л ь б о й м (*показывая поверх прилавка*). ...видите дом? Мы на четвертом этаже, квартира 4G. Заходите запросто. Мы будем очень рады.

Внезапно Андрей спотыкается.

Г-ж а К о с т е л ь б о й м. Что, опять нога?

К о с т е л ь б о й м. Андрей, это не смешно. Вам нужно к доктору.

Сандра, чье внимание сосредоточено на Андрее, рассеянно указывает на массивную темную оправу, чтобы утихомирить назойливую продавщицу очков.

Поддерживаемый Костельбоймами, Андрей поглаживает ногу левой рукой. В то же время его правая рука живет самостоятельной жизнью. Минуя г-жу Костельбойм, она тянется к прилавку и прихватывает упаковку презервативов.

Сандра — единственная свидетельница кражи. Массивная оправа съезжает с ее носа, придавая ей вид школьной учительницы. Вживаясь в образ, она качает головой в притворном возмущении.

К крайнему удивлению Костельбоймов, Андрей расплывается в улыбке.

Андрей, Вера, Марк и Настя занимают четыре из полутора десятков стульев, стоящих перед заваленным бумагами столом. За столом возвышается консультант ХИАС, авторитетная дама лет пятидесяти. Держа в руках анкету Талей, она говорит быстро и четко, обращаясь исключительно к Вере, словно поняв, что та — глава семьи.

К о н с у л ь т а н т. Вы получите приглашение на интервью с американским консулом в ближайшие две недели. На интервью должен присутствовать каждый член семьи. Иначе беседа переносится на другой день.

Вымытый, причесанный и облаченный в свой единственный костюм Андрей играет роль безмолвного статиста, до которого никому нет дела.

К о н с у л ь т а н т. Во время интервью вы не должны показать ни слухом ни духом, что знаете или хотя бы понимаете английский.

М а р к. Какая глупость!

Консультант не удостаивает его взглядом.

К о н с у л ь т а н т. Нет, не глупость. Американцы считают, что если у вас была возможность выучить английский, вы не подвергались преследованию со стороны властей. А если вы не подвергались преследованию, вам не полагается статус беженцев.

М а р к (*обескураженно*). О'кей.

К о н с у л ь т а н т. Вы должны иметь при себе заполненную анкету со списком причин, побудивших вас к эмиграции.

Она небрежно помахивает анкетой Талей, словно не зная, в какую мусорную корзину ее выбросить.

К о н с у л ь т а н т. Это никуда не годится. Придется переписывать. Возьмите, пожалуйста, ручку.

Марк роется в карманах, но Вера уже держит ручку наготове.

К о н с у л ь т а н т. «В мае 1982 года мы подали заявление с просьбой о выездной визе для эмиграции из Советского Союза, но получили отказ». (*Поднимает глаза на Веру.*) Это не последняя причина для эмиграции. Это главная причина. Отсюда начались все ваши прочие неприятности, правильно?

В е р а. Правильно. В результате мой муж остался без работы. Он преподавал в педе...

К о н с у л ь т а н т (*перебивая ее*). Чудесно! Ваш муж потерял место. Это следует указать в качестве второй причины, если только мы не найдем чего-нибудь получше.

М а р к. У меня было немало неприятностей и до 1982 года. Если вы посмотрите внимательно...

Небрежным жестом руки консультант заставляет его умолкнуть.

К о н с у л ь т а н т. Смотреть внимательно — это моя работа. В качестве первой причины, побудившей вас к эмиграции, вы указали, что ваша национальность служила помехой для карьерного роста. Я бы посоветовала это вычеркнуть.

М а р к. Вычеркнуть?!!

Впервые за время разговора консультант удостаивает его взглядом.

К о н с у л ь т а н т. Именно. Вычеркнуть. Люди не эмигрируют из страны каждый раз, как их карьера буксует. (*Поворачиваясь к Вере.*) Не следует также делать ударение на том, что, потеряв работу в институте, ваш муж был вынужден пойти на малооплачиваемую должность продавца мороженого. Консул может решить, что вы эмигрируете по чисто экономическим причинам, и отказать вам в статусе.

В е р а. Кто бы мог подумать, что все так сложно.

К о н с у л ь т а н т. К сожалению, это вызвано необходимостью. Поток иммигрантов настолько велик, что Служба иммиграции и натурализации была вынуждена установить правила для его ограничения.

В е р а. Давайте подумаем. Может быть, следует написать что-то еще?

К о н с у л ь т а н т. Думать надо вам. Во-первых, во-вторых и в-третьих, вы должны подчеркнуть, что советские власти не позволили вам выехать из страны, когда вы захотели эмигрировать в 82-м году. Вы — бывшие отказники. Это ваш главный козырь. Другой серьезной причиной может служить преследование по религиозным мотивам. Вы когда-нибудь сидели в тюрьме за свои религиозные убеждения?

М а р к. Боже упаси!

Консультант игнорирует его слова и ждет ответа от Веры. Та глубоко задумывается, как будто такое событие, как отсидка, могло выскочить из памяти. Затем с сожалением качает головой.

В е р а. Боюсь, что нет.

К о н с у л ь т а н т. Вас когда-нибудь арестовывали или избивали за посещение синагоги?

Вера и Марк переглядываются: похоже, они и в синагогу-то не ходили.

В е р а. Никогда.

К о н с у л ь т а н т. Жаль. Это было бы кстати. Что еще... Ваш сын когда-нибудь подвергался дискриминации в школе из-за своей национальной принадлежности?

Лицо Веры преображается.

В е р а. Ну конечно! Его биологичка была самой натуральной шовинисткой. Она ставила ему двойки, даже не потрудившись вызвать к доске.

Словно юбиляр, о чьем дне рождения внезапно спохватились, Андрей оказывается в центре всеобщего внимания.

А н д р е й. Моя био...

К о н с у л ь т а н т (*перебивая его*). Вот и отлично! В консульстве очень любят, когда жертвой национальной ненависти оказывается ребенок.

Двери школы распахиваются, выпуская оголтелую толпу итальянских подростков.

Прислонившись к столбу с табличкой «Ладиспольская средняя школа № 1. Основана в 1987 году», Андрей курит в ожидании Сандры. Проходящие мимо школьники бросают на него подозрительные взгляды. Он — посторонний. И дело здесь не только в отсутствии ранца, что моментально выявляет пришельца из чуждого мира. Чувствуя себя неловко под взглядами своих сверстников, Андрей переминается с ноги на ногу и видит Сандру. Сандра тоже замечает его, но не торопится признать их шапочное знакомство. Попрощавшись с друзьями, она уходит со школьного двора. Андрей бросает сигарету и следует за ней.

Оказавшись на базаре, они приступают к безмолвной игре. Двигаясь вдоль двух параллельных рядов прилавков, они соревнуются в воровстве.

Пока невнимательный торговец показывает товар клиентам, Андрей крадет фломастер. Он кивает Сандре: твоя очередь. Сандра принимает вызов и, бессовестно заигрывая с украинским торговцем, похищает у него из-под носа навесной чемоданный замок.

Два словоохотливых торговца заняты беседой. Проходя мимо их прилавков, Андрей утаскивает жевательную резинку, а заодно и карманный итальянский разговорник.

Сандра приближается к безнадзорному прилавку с бюстгальтерами, однако стоит ей взяться за внушительных размеров розовый лифчик, как из-под прилавка появляется знакомая фигура женщины-груши.

Женщина-груша. Ходють тут всякие, а потом бюсхальтера проподають!

Сандра одаривает ее невинной улыбкой, возвращает бюстгальтер на место и отходит. Она находит взглядом Андрея, замечает усмешку на его лице и краснеет, раздосадованная, что он выигрывает. К ее глубочайшему удивлению, он вытаскивает из кармана розовый уголок того самого предмета женского туалета, который она держала в руках минуту назад. Сандра безропотно признает его превосходство.

Их игра превращается в урок воровства с Андреем в роли самозабвенного учителя и Сандрой в роли послушной ученицы. Она следит за каждым его движением не в силах поверить в его удивительное мастерство. Андрей, должно быть, попал в полосу везения, поскольку никакая ловкость рук не может объяснить неизменный успех его головокружительных манипуляций. Он пользуется каждым удобным случаем, а если удобный случай заставляет себя ждать, Андрей создает его сам: роняет упаковку анальгина и, пока торговец чертыхается, нагибаясь и поднимая таблетки, он крадет сироп от кашля; заведя разговор со старой еврейкой, он прячет в карман пару носков; он чихает на витрину с часами и под возмущенную ругань утаскивает металлический браслет; наклонившись, чтобы завязать шнурок, он отходит от прилавка, унося с собой чугунный утюг (который, правда, оказывается непосильной ношей, и Андрей просто-напросто оставляет его на соседнем прилавке); он заставляет назойливую продавщицу очков примерить одну пару на собственный нос и пока женщина хлопает глазами, умыкает массивную темную оправу, которую Сандра примеряла недавно.

В разгар представления Андрей становится настолько самоуверенным, что вообще перестает замечать своих беспомощных жертв. Он мог бы красть с закрытыми глазами, если бы не необходимость видеть впечатление, производимое театром одного актера на аудиторию одного зрителя.

Испытывая неподдельное восхищение, Сандра, однако, понимает, что Андрей играет с огнем исключительно ради нее и, когда он в очередной раз бросает на нее взгляд, беззастенчиво строит ему глазки. Неожиданно для себя самого Андрей краснеет. Чтобы скрыть смущение, он хватает банку тушенки, подбрасывает ее в воздух и оказывается нос к носу со знакомым торговцем. Банка тушенки падает между ними.

Торговец тушенкой. Это он... Он! Воришка!

В мгновение ока торговцы окружают Андрея, горя желанием расквитаться за каждую кражу, когда-либо совершенную в Ладисполи.

Кто-то заламывает ему руки, кто-то выворачивает карманы. Трофеи дождем сыпятся на землю. Среди всеобщей бушующей злобы Андрей с удивлением обнаруживает, что, вместо того чтобы попытаться ему помочь или хотя бы поддержать морально, Сандра пользуется случаем, чтобы набить карманы презервативами. Заметив лежащую на земле сломанную оправу, она цепляет ее на нос и, глядя на Андрея, качает головой в притворном осуждении. Потом жестом фокусника она достает из-за спины гигантский розовый бюстгальтер и прикладывает его к груди поверх пальто.

Окруженный толпой разъяренных эмигрантов, трясущих его, допрашивающих, проклинающих, Андрей не находит ничего лучшего, как по уши влюбиться.

Словно воплощение стрелы Амура, чья-то волосатая рука сбивает его с ног, хватает за ворот и поднимает высоко в воздух.

Волосатый торговец (*кричит*). Ганеф! Ему даже не стыдно! Он улыбается!

Андрей (*за кадром*). Я парил высоко. Я был ганеф, гнида, чмо, дерьмо, грязный рецидивист, поганый полиглот, недоносок, поц, убивец, шмак и шмендрик. Я был позором нации. Я был маленьким гнойным прыщом на теле еврейского народа.

В о л о с а т ы й т о р г о в е ц (*кричит*). Или ты не знаешь, что случается с маленькими прыщами?!

А н д р е й (*хрипит*). То же, что и с большими?

В о л о с а т ы й т о р г о в е ц. Правильно! Их выдавливают!

Рука торговца сдавливает горло Андрея, и он закашливается.

Он смотрит вниз на Сандру. То, что он видит, приводит его в смятение. Сандру, похоже, больше не занимает его судьба: ее внимание сосредоточено на чем-то более интересном, происходящем в дальнем конце улицы. Задыхаясь, Андрей смотрит в том же направлении и видит, что в конце улицы карабинеры разгоняют торговцев и конфискуют товары.

А н д р е й (*хрипит*). Карабинеры...

Некоторые из эмигрантов уже почуяли беду. Перед лицом куда более серьезной опасности они забывают об Андрее и бросаются спасать свое имущество.

Сандра подходит к торговцу и тянет его за рукав. Когда он удостаивает ее взглядом, она просто кивает в направлении карабинеров. Торговец немеет от ужаса.

Базар лежит в руинах. Как вьючные животные, эмигранты шныряют взад-вперед, нагруженные сумками, ящиками, коробками и такими крупными предметами, как самовары и часы с кукушкой.

Убедившись, что он сам, Сандра и «прыщ на теле еврейского народа» — единственные неподвижные мишени на всем базаре, волосатый торговец роняет Андрея в пыль и устремляется к своему прилавку. Андрей кашляет и стонет. Сандра хватает его за руку и тащит за собой.

Они чуть не сталкиваются с тремя мужчинами, транспортирующими допотопный телевизор. Несмотря на полуобморочное состояние, Андрей узнает в одном из мужчин Дениса. Он хочет сказать «привет!», но не успевает, увлеченный Сандрой в узкую щель между домами.

Денис и его приятели скрываются из виду.

Мимо проходит карабинер с кипой бюстгальтеров. Женщина-груша еле поспевает за ним, душераздирающе охая и ахая на ходу.

Справившись с кашлем, Андрей осознает, что при полном отсутствии пространства он и Сандра прижаты друг к другу теснее, чем книги в ее набитом под завязку ранце. Это обстоятельство вновь лишает его с таким трудом восстановленного дыхания.

С а н д р а. Non vuoi dirmi, «grazie, Sandra, per avermi salvato la vita»?

А н д р е й. Тебя зовут Сандра?

Сандра улыбается.

С а н д р а. Hai imparato il mio nome. Bene. Ora ripeti con me: «Grazie, Sandra...»

А н д р е й (*повторяет*). Grazie, Sandra...

Она начинает расстегивать пальто.

С а н д р а. «...per avermi salvato la vita!»

Завороженный ее действиями, Андрей пропускает ее слова мимо ушей.

А н д р е й. ...peraverto matita... (*По-английски.*) Ты говоришь по-английски?

С а н д р а. Un po'. (*По-английски.*) Я знаю «поздравляю с днем рождения», «хот-дог» и «я тебя люблю».

А н д р е й (*по-английски*). Уже?

С а н д р а (*по-английски*). Тоже «еще» и «всегда».

А н д р е й (*по-английски*). Неплохо. А повелительное наклонение ты знаешь?

С а н д р а. Che cos'e?

А н д р е й (*по-английски*). «Поцелуй меня, Андрей!» — это повелительное наклонение.

Он смотрит на ее полураскрытые губы, пока она раздумывает, стоит ли повторять его слова.

С а н д р а (*смущенно, по-английски*). Поцелуй меня, Андрей?

А н д р е й (*по-английски*). Нет, нет и нет. Повелительное — от слова «повелитель». Не вопрос и не просьба, а приказ. «Поцелуй меня, Андрей!»

С а н д р а. Certo, l'imperativo. (*По-английски.*) Поцелуй меня, Андрей!

А н д р е й. Ну, если ты настаиваешь...

Их глаза встречаются. Они преодолевают разделяющие их сантиметры — и их губы встречаются тоже.

Старуха итальянка дремлет в кресле-качалке на крыльце своей виллы. При появлении Андрея и Сандры она приоткрывает один глаз и следит за ними с нездоровым любопытством.

Сандра показывает на песочного цвета виллу с двумя симметричными пальмами у калитки.

С а н д р а (*по-английски*). Мой дом.

А н д р е й (*по-английски*). Уже? Давай на прощание проверим, хорошо ли ты усвоила урок.

Он пытается поцеловать ее, но Сандра стремительно уклоняется.

С а н д р а. Non adesso, non qui!

А н д р е й (*по-английски*). Почему нет?

Сандра оглядывается и замечает старуху, но отваживается проигнорировать ее присутствие и быстро касается губами щеки Андрея.

Вера ставит перед Андреем тарелку с пережаренным крылом худосочной индейки.

А н д р е й. Опять кости?

В е р а. Не хочешь — не ешь. Больше ничего нет.

Андрей кривится и вгрызается в крыло.

За тем же столом девяностолетний старикашка жует спагетти.

Вера садится рядом с Марком, погруженным в странные расчеты. Настя забирается на колени к матери.

М а р к. Если мы купим 20 фунтов крыльев на местном рынке по 850 лир за фунт, мы потратим 17 000 лир. Но если я поеду на базар в Рим и найду крылья по 520 лир за фунт, то на те же деньги я смогу купить 32,69230769231 фунта!

В е р а. Я же говорила!

А н д р е й. Не забудьте про билет на поезд.

В е р а. Черт. Билет.

М а р к. Никто ничего не забыл. Билет до Рима и обратно стоит 6300 лир, а это значит, что от 17 000 лир у нас остается 10 700. На 10 700 мы сможем купить приблизительно 20,577 фунта индюшачьих крыльев. При этом чистая прибыль составит 190,41 лиры, или десять центов. Тоже неплохо.

Политое подливой скрупулезных вычислений индюшачье крыло перестает возбуждать аппетит Андрея.

В е р а. Постой, постой. Если мы поменяем деньги у иранских евреев по тому же курсу, что и в прошлый раз, чистая прибыль будет центов двенадцать!

М а р к. Верно. Однако мы должны учесть и слабое звено: цену за фунт на базаре в Риме. Например, если крылья там идут по 525 лир за фунт, мы все равно окажемся в выигрыше, хотя прибыль снизится до 123,5 лиры.

Андрей забывает о еде. Подобно судье, он следит за невидимым мячом, перелетающим от игрока к игроку.

В е р а. Восемь центов. Есть смысл ехать.

М а р к. Смысл не то слово! Смысл есть даже при 530 лирах за фунт. А вот где смысл теряется полностью, так это при 535 лирах, потому что при 535 лирах за фунт мы купим то же количество крыльев в Риме, что и на здешнем рынке!

Они смотрят друг на друга с гордостью первоклассников, правильно решивших задачку.

А н д р е й. Все не так просто.

Вера и Марк прекращают созерцать друг друга и смотрят на сына. Что-то в их взглядах недвусмысленно говорит Андрею, что ему лучше заткнуться, но он не повинуется голосу разума.

А н д р е й (*Марку*). Перевозя 20 фунтов индюшачьих крыльев из Рима в Ладисполи, ты потеряешь калорий триста, не меньше, а стало быть, за обедом съешь на полфунта больше. Таким образом, твоя поездка в Рим перестанет иметь

смысл не при 535 лирах за фунт, а при 521 лире. Даже если тебе повезет и ты найдешь крылья по 520 лир за фунт, чистая прибыль составит 20 лир. Или два цента по лучшему курсу. На мой взгляд, это абсурд!

Он откидывается на стуле, наблюдая за произведенным эффектом. Марк удивленно смотрит перед собой. Глаза Веры пылают яростью. Девяностолетний старикашка роняет изо рта спагетти.

М а р к. Андрей прав.

Не ожидая, что Марк примет сторону Андрея, и Вера, и сам Андрей смотрят на него в недоумении.

М а р к (*смущенно*). Ну то есть то, что он сказал, в некотором роде имеет смысл. Нам нельзя покупать меньше 21 фунта.

Андрей просыпается от стука собственных зубов. Он натягивает одеяло до подбородка, но это не помогает. Не в силах ни согреться, ни заснуть, он вылезает из-под одеяла и одевается. Мимо двуспальной кровати, в которой спят не только его родители, но и сестра, он на цыпочках проходит к двери.

Андрей подбирает лежащий у его ног свежий номер газеты L'Unita, адресованный Паоло Сконти. Повертев газету в руках, он бросает ее обратно на землю, подбирает несколько камешков и, используя старый «Фиат» в качестве лестницы, забирается на забор. Оттуда он внимательно разглядывает фасад дома: одно окно на первом этаже и два — на втором. Подчиняясь интуиции, прицеливается и бросает камешек в левое окно второго этажа. Камешек ударяется о стекло и падает на землю. Где-то лает собака. Андрей ждет, готовый к бегству. Собака замолкает. Андрей прицеливается в правое окно, но в это время левое окно открывается и в нем показывается Сандра.

С а н д р а. Шш!

Толстые, изъеденные солью деревянные опоры, похожие на деревья гигантского леса, исчезают в темноте. Злополучная рыба поблескивает в лунном свете, пока один из рыбаков, устроившихся на краю причала, тащит ее из воды.

Р ы б а к (*за кадром*). Черви, мать их за ногу! Чуть потянул, уже рвется.

Андрей и Сандра устроились на деревянном лежаке под старым полуразрушенным причалом. Лежак не рассчитан на двоих, и они удерживают хрупкое равновесие в объятиях друг друга.

С а н д р а (*по-английски*). Что они говорят?

А н д р е й (*по-английски*). Да так, червяков итальянских ругают.

С а н д р а. Che cos'e?

А н д р е й. Черви. Длинные такие, в земле живут.

Он берет ее локон и пару раз его растягивает, демонстрируя, как ползет червяк.

А н д р е й (*по-английски*). У тебя очень красивые волосы.

Сандра снимает с его руки перчатку, бросает ее рядом с лежаком и дотрагивается его пальцами до своих век.

С а н д р а. E questo?

А н д р е й. Questo?

С а н д р а (*по-английски*). Это.

А н д р е й (*по-английски*). Глаза.

Она ведет его руку дальше.

С а н д р а. Questo?

А н д р е й (*по-английски*). Нос.

С а н д р а. Questo?

А н д р е й (*по-английски*). Губы.

С а н д р а (*еле слышно повторяет по-английски*). Губы...

Андрей касается губами ее губ, однако Сандра не выпускает его руку и направляет ее дальше.

С а н д р а. Continua.

А н д р е й (*по-английски*). Подбородок, шея, ключица...

Он начинает нервничать. Зажатая в ладони Сандры его ладонь исчезает под ее пальто. Зачарованный, он следит за тем, как его рука скользит под плотной тканью, пока не касается ее груди.

С а н д р а. E questo?

У Андрея голова идет кругом.

А н д р е й. Я не знаю.

Словно потеряв устойчивость, лежак больше не служит Андрею опорой, и он хватается за Сандру, пытаясь сохранить равновесие. к своему удивлению, он видит собственное испуганное отражение. Мимо проплывает его перчатка, держа курс в открытое море. Постепенно до него доходит, что это прилив. Их лежак омывает ледяной водой. Сандра тоже замечает воду и издает испуганный вопль. Суша совсем близко, но добраться до нее можно, только вымокнув.

С а н д р а. Oh mio Dio, l'alta marea. (*По-английски.*) Что же делать?

Андрей рассматривает более темное основание ближайшей опоры.

А н д р е й (*по-английски*). Ничего. Вода выше не поднимется. Главное, во сне не ворочайся, и все будет хорошо.

С а н д р а (*по-английски*). Хорошо?! Devo tornare a casa!

Андрей качает головой — решительно и неумолимо.

А н д р е й (*по-английски*). Невозможно. Мы плывем в страну обетованную!

Андрей просыпается от шарканья бесчисленных ног. Он садится и застывает в изумлении. Там, где еще недавно была вода, бесконечной чередой бредут понурые, призрачные фигуры.

Сандра продирает глаза, не понимая, где находится. Поток оборванных, превратившихся в тени людей обтекает их лежак. Однорукий человек подбирает перчатку Андрея, лежащую неподалеку. Перчатка не на ту руку, но он все равно кладет ее к себе в карман. Андрей слишком ошарашен, чтобы потребовать перчатку обратно.

Сандра хватает Андрея за локоть; они покидают лежак и пробираются среди призраков, пока последняя понурая фигура не остается позади.

А н д р е й (*по-английски*). Кто они?

С а н д р а. Gli esilieti.

А н д р е й. Gli esilieti? (*По-английски.*) Что они делают?

С а н д р а (*по-английски*). Ищут.

А н д р е й (*по-английски*). Что?

С а н д р а (*по-английски*). Деньги.

А н д р е й (*по-английски*). Деньги в море?

С а н д р а. Delle monete. (*По-английски.*) И другие вещи. Я не очень знаю.

Добравшись до первых домов Ладисполи, Андрей оборачивается. Словно подгоняемые восходящим солнцем, gli esilieti уходят все дальше и дальше вдоль линии прибоя.

Андрей просыпается в середине дня. Он спал полностью одетым. Его взгляд останавливается на украшающей обшарпанную розовую стену надписи: «Nil desperandum». Из-за стены доносятся раздраженные голоса.

Ж е н с к и й г о л о с. По-твоему, я ослепла? По-твоему, я не умею считать до пяти? Вор несчастный! Пять картошек здесь было, пять!

Андрей достает из кармана камушек и царапает им по штукатурке.

М у ж с к о й г о л о с. Ну и что?

Ж е н с к и й г о л о с. Ну и что? А то, что теперь их четыре!

На стене появляется новая надпись: «Андрей+Сандра=...»

М у ж с к о й г о л о с. Может, ты съела и забыла?

Ж е н с к и й г о л о с. Забыла?! Чума на тебя, паскудник!

До Андрея долетает еле слышный стон. Он оборачивается, прислушиваясь, и вновь до него доносится стон, на этот раз громче. Андрей поднимается с дивана

и нетвердой походкой пересекает комнату. Услышав его шаги, Марк укутывается в одеяло с головой.

А н д р е й. Ты как, пап?

М а р к. А кого это волнует?

А н д р е й. Меня.

М а р к. На свалку мне пора, вот что. Какой там медицинский осмотр, я вскрытие и то не пройду. Вот увидишь, нас всех завернут из-за моей язвы.

А н д р е й. Глупости. Ты даже не знаешь наверняка, есть у тебя язва или нет.

М а р к. Конечно, есть! Если только это не...

А н д р е й. Не... что?

М а р к. ...не опухоль.

А н д р е й. Опухоль здравого смысла, это точно.

Он неожиданно замечает на заставленной лекарствами тумбочке у кровати лист бумаги размером с открытку.

М а р к. Если человек плохо себя чувствует, это значит, что есть тому причина.

Андрей берет лист бумаги и читает: «Вас просят явиться на интервью в консульский отдела посольства США 18 января в 8:30».

А н д р е й. Мы получили приглашение на интервью?! Уже?.. 18 янва... Это же завтра! Почему мне никто... ничего...

Он хватает куртку и выбегает из комнаты.

М а р к (*сам себе*). Я умру. И это будет к лучшему.

Андрей вбегает в ворота школы. Он опоздал, и основная толпа учащихся разошлась. Несколько школьников еще слоняются вокруг, но Сандры среди них нет.

Андрей бежит по пустому коридору, распахивая двери и заглядывая в классы. В одном из классов, реагируя на его внезапное вторжение, итальянские мальчик и девочка отскакивают друг от друга.

Д е в о ч к а. Idiota!

Андрей несется по улице, расталкивая эмигрантов и итальянцев без разбору. Он обгоняет группу итальянских школьниц; одна из них похожа на Сандру, но только со спины. У прилавка с банками тушенки Андрей ловит на себе взгляд знакомого торговца.

Т о р г о в е ц т у ш е н к о й. Стой!

Андрей проносится мимо. На окраине базара он налетает на Костельбоймов. Моня прыгает, пытаясь лизнуть Андрея в лицо и оставляя на его штанах грязные следы.

Г-жа К о с т е л ь б о й м. Моня! Моня, перестань! Простите его, Андрей, но вы сами виноваты. Вы его совсем не навещаете, вот он и соскучился.

А н д р е й. Я собирался, честное слово...

К о с т е л ь б о й м (*перебивая его*). Не нужно извиняться. У вас, наверное, тысяча дел. Зачем тратить время на разговоры с такими ископаемыми, как мы!

А н д р е й. Совсем напротив, я...

К о с т е л ь б о й м. Особенно теперь, когда определился день вашего интервью.

А н д р е й. А вы откуда знаете?

К о с т е л ь б о й м. Мир слухом полнится.

Г-жа К о с т е л ь б о й м. Вам ужасно повезло. Люди месяцами ждут, чтобы попасть в консульство, а вы не успели приехать, как уже уезжать пора.

А н д р е й. Ну, уезжать пока некуда. Родители вообще сомневаются, что мы получим статус беженцев.

К о с т е л ь б о й м. Андрей, Андрей. Людям свойственно преувеличивать свои проблемы. Этому нет разумного объяснения. Они просто считают, что если подготовятся к худшему, то это худшее не случится, а если, не дай бог, и случится, то уж, во всяком случае, не застанет их врасплох.

Андрей недоуменно на него смотрит.

А н д р е й. Что вы имеете в виду?

Г-жа Костельбом обнимает его за плечи.

Г-жа К о с т е л ь б о й м. Глупенький! У вас нет никаких оснований для беспокойства. Ведь ваши родители были отказниками, так?

А н д р е й. Так.

К о с т е л ь б о й м. А бывшие отказники получают статус беженцев как делать нечего!

Он щелкает пальцами, показывая, как легко бывшему отказнику получить статус беженца.

Г-жа К о с т е л ь б о й м. Не успеете и глазом моргнуть, как окажетесь в Америке!

Она гладит Андрея по волосам, но он стряхивает ее руку.

А н д р е й. «Не успею и глазом моргнуть»? А точнее?

К о с т е л ь б о й м. Трудно сказать. Неделя.

Г-жа К о с т е л ь б о й м. А то и меньше.

А н д р е й. А то и меньше!.. Мне надо идти!

К о с т е л ь б о й м. Идите пакуйте чемоданы!

Андрей идет быстрее и быстрее, пока не начинает бежать. Моня какое-то время гонится за ним, но вскоре отстает.

Старуха итальянка, дремлющая на крыльце в кресле-качалке, открывает светящийся нездоровым любопытством глаз и наблюдает, как Андрей торопливо толкает калитку и заходит во двор дома Сандры. Андрею, впрочем, не до старухи. Он стучит в дверь и только потом замечает кнопку звонка. Он тянет руку к звонку, и в этот момент дверь распахивается. На пороге стоит сорокалетний отец Сандры Паоло. На нем только тапочки и пижамные штаны. Картину дополняют волосатая грудь и кривая ухмылка.

А н д р е й. Buon giorno... Sandra?.. Casa?..

П а о л о. Buon giorno.

Он кивает, приглашая Андрея в дом. Тот, поколебавшись, заходит.

П а о л о (*по-английски*). Сандра еще не вернулась из школы.

А н д р е й (*по-английски*). Вы говорите по-английски?

Паоло косится на него через плечо.

П а о л о (*по-английски*). Умение говорить на языке врага никогда не бывает лишним.

Паоло отодвигает стул, приглашая Андрея к пустому столу с одиноко стоящей на нем ополовиненной бутылкой пива «Перони».

П а о л о (*по-английски*). Садись. Каждый русский — желанный гость в моем доме.

Андрей послушно садится. Паоло, устроившись напротив, отпивает из бутылки.

П а о л о (*по-английски*). Ну рассказывай!

А н д р е й (*по-английски*). Что... рассказывать?

П а о л о (*по-английски*). Не держи меня за дурака. Ты что тут делаешь?

А н д р е й (*по-английски*). Я...

П а о л о (*по-английски*). Твое место — там!

А н д р е й (*по-английски, растерянно*). Где там?

П а о л о (*по-английски*). В Советском Союзе! В рядах борцов за торжество справедливости во всем мире! Сколько тебе? Шестнадцать? И уже дезертир!

Андрей ошеломленно на него смотрит. С удовольствием заметив, что его слова возымели действие, Паоло откидывается на спинку стула.

П а о л о (*по-английски*). Может быть, там и не земля изобилия. Но это лишь потому, что коммунизм нельзя построить в одной отдельно взятой стране. Знаешь ответ на все твои горести?

А н д р е й (*по-английски*). Глоток «Перони»?

Во взгляде Паоло сквозят жалость и презрение.

П а о л о (*по-английски*). Перманентная революция, сынок.

Андрей разражается смехом, однако серьезное выражение лица Паоло заставляет его умолкнуть.

П а о л о (*по-английски*). Ты обязан вернуться в Россию. Разве можно бросать родину в трудное для нее время? Только закоренелый сноб не станет закладывать свой кирпич в фундамент бесклассового общества.

А н д р е й (*по-английски*). Вы правы. С одним «но». Нужно учитывать уроки прошлого. Давайте посмотрим правде в лицо. Теория «домино» не подтвердилась практикой.

П а о л о (*по-английски*). Теория... «домино»?

А н д р е й (*по-английски*). Ну да. Теория, по которой падение капиталистического режима в одной стране повлечет за собой падение тех же режимов в соседних странах.

Паоло задумчиво качает головой.

П а о л о (*по-английски*). Не подтвердилась, совсем не подтвердилась...

А н д р е й (*по-английски*). Так зачем же тогда возвращаться в Россию?! Давайте лучше останемся в Ладисполи и отсюда поведем борьбу с капитализмом во всем мире. Выдвигаю предложение сформировать Пятый — и последний — Интернационал. Здесь. И сейчас.

Отец Сандры сверлит его немигающим взглядом. Чем дольше длится пауза, тем сильнее Андрей начинает нервничать.

А н д р е й (*по-английски*). Я на полном серьезе. Мы не в каменном веке, чтобы полагаться на собственные кулаки. Мы должны освоить диалектику...

Кулак Паоло со свистом рассекает воздух. Не успев уклониться, Андрей вместе со стулом падает на пол. Паоло бросается к нему, сдвигая с дороги стол. Андрей вскакивает на ноги и вылетает из кухни. Он бегом пересекает прихожую, подхлестываемый доносящимся сзади шлепаньем тапочек.

Вернувшаяся из школы Сандра вовремя открывает дверь, чтобы выпустить из дома и Андрея, и несущегося следом за ним Паоло.

Андрей слетает вниз по ступеням и, едва не растянувшись на гравии, бежит к калитке. Двигаясь необыкновенно быстро для человека его комплекции, Паоло почти успевает ухватить Андрея за рукав, но тот вырывается и стремглав несется по улице.

Старуха итальянка вытягивает шею, с любопытством глядя им вслед.

Хотя ярость и помогает отцу Сандры развить немалую скорость, его способность к маневрированию оставляет желать лучшего. Используя это обстоятельство, Андрей то бежит по синусоиде, то совершает резкий поворот прямо у него под носом.

Пробегая мимо маленького запущенного дома, Андрей видит Дениса, развешивающего белье.

А н д р е й. Привет.

Д е н и с. До скорой встречи.

А н д р е й. Почему до скорой?

Д е н и с. Там тупик.

Улица поворачивает, и Андрей оказывается в тупике. Он смотрит назад и видит несущегося на него Паоло. Андрей пытается обхитрить его, но куда бы он ни бросился, отец Сандры неизменно возникает на его пути.

А н д р е й (*по-английски*). Ладно, ваша взяла. Давайте отнесемся к ситуации с юмором и поговорим, как цивилизо...

Кулак Паоло снова рассекает воздух, но на этот раз Андрей уворачивается, кулак ударяет в забор. Пользуясь моментом, Андрей ныряет под карающую руку и бежит что есть сил.

Добежав до дома Дениса, он перепрыгивает через ограду и прячется за мокрой простыней. Мимо проносится разъяренный Паоло. Андрей с облегчением переводит дух.

А н д р е й. Ну и денек!

Денис продолжает невозмутимо развешивать белье.

Денис пропускает Андрея в комнату. Как и любое жилище, которое местные итальянцы сдают эмигрантам, комната выглядит по-спартански. Пара раскладушек, диван, шкаф, стул — вот и вся обстановка.

Двое мужчин, расположившихся на диване, Стэн (Стас) и Фил (Феликс), не обращают на вошедших никакого внимания. Лет тридцати с небольшим, они сошли бы за близнецов, если бы не носы — картошкой у Стэна и с горбинкой у Фила. Оба уставились на экран допотопного черно-белого телевизора, стоящего на стуле посреди комнаты.

Д е н и с. Познакомься. Стас и Феликс.

С т а с. Стэн.

Ф е л и к с. И Фил.

А н д р е й. Ух ты, у вас телевизор!

Он подходит ближе и обнаруживает, что они смотрят итальянское порношоу. Заметив его смущение, Стэн и Фил ухмыляются во весь рот.

Андрей делает шаг в сторону.

Ф и л. Осторожно!

Но уже поздно. Андрей задевает ногой провод и сбивает на пол самодельную телевизионную антенну.

К о м м е н т а т о р (*по-итальянски*). Тысячи москвичей заполнили улицы столицы, требуя, чтобы коммунисты отдали власть.

Д е н и с. Смотри-ка, новости.

Ф и л. Да. Только на итальянском.

А н д р е й. Порнуха тоже на итальянском.

Фил смотрит на него, как на дебила.

К о м м е н т а т о р (*по-итальянски*). Провозглашенная советским лидером Михаилом Горбачевым реорганизация политической системы страны...

Ф и л. Политика, политика... Надоело!

Он поднимается с дивана и ставит антенну на место.

Новости сменяются помехами, а помехи — порнухой.

На подоконнике стоят четыре стакана с горячей водой. Денис погружает один и тот же пакетик чая по очереди в каждый стакан и держит его до тех пор, пока вода не приобретает бледно-желтый мутный оттенок.

А н д р е й. Три года в тюрьме! Уважаю. Я однажды в ментуре два часа за драку провел, но это даже сравнивать глупо. Ты — настоящий диссидент!

Денис ставит перед ним стакан. Чистосердечное восхищение Андрея явно доставляет ему удовольствие.

Д е н и с. Понятное дело, меня выгнали из университета. На работу меня тоже не брали, а идти стрелять в афганцев мне как-то не улыбалось. Так что я косил от армии, скрываясь в гараже у друга, и выращивал шампиньоны на продажу.

А н д р е й. Вот это биография!

Денис отвечает на комплимент улыбкой и, взяв два стакана с чаем, относит их к дивану. Стэн и Фил берут стаканы, не отрываясь от экрана.

Андрей задумчиво смотрит на развевающееся на ветру белье за окном.

А н д р е й. Денис? Что бы ты сделал, если бы хотел задержаться в Италии?

Д е н и с. А что меня тут может задержать? Чай цвета разбавленной мочи? Голодная диета? Ледяная вода в душе?

С т э н. Как насчет смазливой итальянской девочки с большими сиськами?

Андрей едва не расплескивает чай.

Ф и л. Лучше бы мальчик!

А н д р е й. При чем здесь девочка или мальчик! И вообще, я не с вами разговариваю!

Д е н и с. Успокойся. Им просто скучно, вот они и упражняют свое недоразвитое чувство юмора.

Ф и л. Мне не скучно!

С т э н. Мне тоже!

Андрей надувается и отворачивается к окну.

Д е н и с. Так что тебя здесь удерживает?

А н д р е й. Речь не обо мне. Это абстракный вопрос: что должен сделать некто, кто хочет продлить свое пребывание в Италии?

С т э н. Ну некто может много чего сделать. Некто может пойти шестеркой к мафиози, дослужиться до туза, а потом вернуться в забытую богом итальянскую деревню и жениться на своей куколке.

Ф и л. Она, правда, к тому времени станет старой уродливой куклой, но если это настоящая любовь...

Андрей спрыгивает с подоконника.

А н д р е й. Спасибо за совет. Я пойду.

Он идет к двери.

Д е н и с. Подожди. Я придумал кое-что получше. Некто может уговорить своих родителей эмигрировать в Австралию. Одна бюрократическая волокита займет полгода, и все это время некто сможет оставаться в Италии.

Андрей застывает на пороге.

С т э н. Для любви полгода — это срок.

Ф и л. Для любви полгода — это вечность.

На покрытом одеялом кухонном столе Вера гладит единственный костюм Андрея. Андрей наблюдает, как Марк и Настя открывают коробку и вынимают новый сверкающий будильник.

Н а с т я. Здорово!

М а р к. Только руками не трогай.

Он смотрит на свои часы, затем устанавливает время на будильнике.

А н д р е й. Представляю себе, сколько он стоил.

В е р а. Какая разница! Все, с кем мы говорили, считают, что мы не успеем и глазом моргнуть, как получим статус беженцев и окажемся в Америке.

А н д р е й. И как, по-твоему, это изменит наш социальный и экономический статус?

В е р а. Кардинально.

Будильник звонит.

Н а с т я. Работает!

А н д р е й. Я тебе скажу, как изменится наш статус. Еврейская община штата Оклахома выделит нам стойло в коровнике. Там не будет ни электричества, ни отопления, ни водопровода, ничего. Я думаю, там не будет даже задрипанной дойной коровы.

Будильник звонит снова.

М а р к. Я поставлю на семь. Нет, шесть сорок пять.

В е р а. Глупости. Все, с кем мы говорили, утверждают, что в Америке все образуется само собой. Если папа и я не найдем работу, мы сможем жить на пособие по безработице...

А н д р е й. Пособие по безработице? Так мы едем в Америку ради пособия?

В е р а. Нет, мы едем ради твоего образования, твоего будущего, твоих прав и твоей свободы!

Хотя до этого момента Андрей старался сохранять спокойствие, последние слова Веры уязвляют его до глубины души.

А н д р е й. Моей свободы? *Ты* говоришь о *моей* свободе?

В е р а. Я не говорю о твоей свободе. Я делаю все, чтобы ты ее обрел.

А н д р е й. Живя на пособие?

М а р к. Спокойно. До пособия дело еще не дошло. Но даже если дойдет, стыдиться здесь нечего. Когда люди решают начать жизнь заново, без трудностей не обойтись. Ничего не поделаешь. Если у тебя есть лучшее решение, я готов тебя выслушать.

Андрей собирается с духом и переходит в наступление.

А н д р е й. У меня есть гораздо лучшее решение.

М а р к. Да ну?

Андрей смотрит на Веру, чтобы убедиться, что и она его слушает.

А н д р е й (*спокойно и убедительно*). Мы должны ехать в Австралию.

В е р а и М а р к (*вместе*). В Австралию!!!

А н д р е й (*захлебываясь эмоциями*). Да, в Австралию. Им не нужны несчастные и обездоленные. Им нужны специалисты. Вы с первого дня найдете работу. И не просто работу, а работу по профессии!

Он говорит с таким напором, что ни Вера, ни Марк не пытаются прервать его.

А н д р е й. Вы можете возразить, что Австралия — это самый маленький континент, но позвольте вам напомнить, что это и шестая по величине страна мира. Вы можете сказать, что в Австралии уровень безработицы выше, чем в США. А я вам отвечу, что, в отличие от американской, австралийская экономика за последние годы не знала спадов. Невежды могут рассуждать сколько им влезет, но спросите любого знающего человека, и он вам скажет, что Австралия — это единственный разумный выбор.

От утюга, забытого на коленке его лучших брюк, валит пар.

В е р а. Ты говоришь, как учебник по экономике.

А н д р е й. А ты бы предпочла, чтобы я брызгал слюной, как самовлюбленный туристический справочник? Ради бога! Австралия — это рай из коралловых рифов и нудистских пляжей.

М а р к. Пустыня, окруженная мангровыми болотами.

А н д р е й. Чушь!

В е р а. Андрей, выбирай выражения!

А н д р е й. Хорошо, пусть не чушь. Пустыня там тоже есть. Но только потому, что там есть всё: и пустыни, и озера, и реки, и океаны, и субтропические леса, и заснеженные вершины. Вам когда-нибудь приходилось нырять с аквалангом или совершать прогулки на верблюде? Неужели вам неинтересно увидеть кенгуру, коалу, страуса эму не за решеткой зоопарка?

Чем горячее становится этот панегирик Австралии, тем больше он начинает напоминать зашифрованное объяснение в любви к Сандре.

А н д р е й. Разве вам не хочется поплавать наперегонки с дельфинами? И если дельфины осточертели вам до смерти, неужели вы не сгораете от желания поглядеть на тасманского дьявола?

Вера принюхивается, пытаясь определить источник странного запаха, смотрит вниз и леденеет.

В е р а. Ты посмотри, что ты натворил!

Она хватает утюг. На брючине в области колена осталось темное выжженное пятно.

В е р а. Ну всё, штаны на выброс! В чем ты завтра пойдешь на интервью? Нет, ты мне скажи! В чем???

А н д р е й. Завтра не будет никакого интервью, если мы решим ехать в Австралию.

В е р а и М а р к (*вместе*). В Австралию?!!

Вера хватает утюг.

В е р а (*Марку*). Это ты во всем виноват. Ты бездарный отец, бездарный муж, бездарный учитель и бездарный еврей! Неудивительно, что твой сын думает о нудистских пляжах накануне нашего интервью!

Она хватает за локоть ничего не понимающую Настю и демонстративно покидает кухню.

А н д р е й. Я не думаю о нудистских пляжах! Это ты цепляешься к словам!

Глубоко уязвленный Марк, однако, не собирается принимать сторону сына.

М а р к. Не знаю, какой сумчатый дьявол вбил тебе в голову эту дурацкую идею, но даже если бы мы хотели поехать в Австралию — а это очень большое «но», — нам пришлось бы торчать здесь по меньшей мере еще полгода. Учитывая наши средства, мы гораздо раньше умрем с голоду.

Он забирает будильник и отправляется вслед за Верой.

С пугающей невозмутимостью Андрей вытирает пот со лба. К его собственному удивлению, демонстративный уход родителей подействовал на него как успокоительное. Словно своим поведением они сняли с него всякую ответственность за его дальнейшие действия.

В 6.45 звенит будильник. В комнате немедленно воцаряется хаос: все суетятся и никто не может найти одежду.

В е р а. Где моя блузка? Она висела на стуле!

М а р к. Откуда я знаю? Ты не видела мои штаны?

Настя забирается на кровать Андрея и стаскивает одеяло. Под одеялом лежит груда скомканной одежды. Она замечает торчащий из кучи шелковый рукав и тянет за него.

Н а с т я. Мам, я нашла твою блузку!

Позолоченные солнцем поля сменяются бедными кварталами — поезд подъезжает к Риму.

Убегая от контролера, Андрей и Сандра оказываются в тамбуре первого вагона. Впереди только кабина машиниста.

А н д р е й (*по-английски*). Слушай внимательно. На следующей остановке мы выскакиваем и бежим что есть сил... Когда следующая остановка?

С а н д р а. Tiburtina, quattro minuti.

А н д р е й. Черт. У нас нет quattro minuti.

С а н д р а (*по-английски*). Мы можем молиться, чтобы он поймал qualcun altro!

Заметив недоумение на лице Андрея, Сандра решает пояснить.

С а н д р а (*по-английски*). Я всегда молюсь, когда боюсь, что меня вызовут к доске.

А н д р е й (*по-английски*). И что, помогает?

С а н д р а (*по-английски*). Иногда. (*Она поворачивается лицом к огнетушителю и начинает горячо молиться.*) Mio Dio, fa che controlli qualcun altro. Mio Dio, fa che controlli qualcun altro. Mio Dio... (*По-английски, Андрею.*) Не смотри на меня, молись тоже.

А н д р е й. Ладно, mio Dio, посмотрим, есть ли ты на самом деле. (*Он тоже поворачивается лицом к огнетушителю.*) Mio Dio, сделай так... (*Рассматривает огнетушитель.*) Тьфу ты, господи!

Сандра шевелит губами, вполголоса повторяя свою мантру. Андрей заглядывает в вагон и видит контролера, которого от тамбура отделяет всего несколько рядов. Контролер пробивает чей-то билет и переходит к следующему ряду, где среди других пассажиров сидит мужчина и читает спортивную газету.

А н д р е й. Mio Dio, сделай так, чтобы он поймал мужика с газетой. Mio Dio, сделай так, чтобы он поймал мужика с газетой.

Мужчина откладывает газету и лезет в карман за билетом.

А н д р е й. Черта с два это поможет.

Сандра продолжает молиться.

Не обнаружив билет в одном кармане, мужчина лезет в другой. Пораженный Андрей наблюдает за тем, как мужчина вскакивает и лихорадочно проверяет свои карманы по второму и третьему разу, трясет газету, роется в сумке. Отчаявшись, мужчина взывает к контролеру, но тот неумолимо качает головой.

А н д р е й. Получилось! (*По-английски.*) Надо же, получилось!

Сандра торжествующе улыбается.

Андрей и Сандра выходят из здания вокзала в Риме и останавливаются. Привокзальная площадь непроходима, как зыбучие пески: сотни тысяч перелетных птиц избрали ее местом транзитной остановки. Каждую минуту стаи птиц взвиваются в воздух, а новые полчища занимают их место.

Андрей сходит с тротуара и делает несколько шагов вперед. Птицы воркуют и неохотно отступают.

С а н д р а (*по-английски*). Не надо. Смотри.

Она показывает на автомобиль, покрытый толстым слоем птичьего помета. Недолго думая Андрей подходит к бродяге, спящему у входа в здание вокзала, и забирает сломанный зонт, служащий тому крышей.

Б р о д я г а (*просыпаясь*). Hei! Cosa fai. Torna qui! Delinquente! Non c'e mai polizia quando ne hai bisogno!

Вооруженные зонтом, Андрей и Сандра вступают во владения птиц. Их вторжение встречено недовольным воркованием и хлопаньем крыльев. Несколько птиц поднимаются в воздух и кружат над ними.

А н д р е й (*по-английски*). Знаешь, есть такая классная игра: игроки по очереди повторяют какое-нибудь плохое слово, каждый раз громче и громче. Побеждает тот, кто крикнет громче всех. Хочешь сыграть?

С а н д р а. Certo.

А н д р е й (*по-английски*). Выбери слово.

Сандра на секунду задумывается. Чем дальше, тем с меньшей охотой птицы дают им дорогу. Им приходится чуть ли не наступать на разноперые крылья и хвосты, чтобы заставить птиц сдвинуться с места.

С а н д р а. Merda.

А н д р е й. Merda?

С а н д р а (*по-английски*). Говно.

А н д р е й. Отлично. Я начинаю. Merda.

С а н д р а. Merda.

Андрей подозрительно оглядывается.

А н д р е й. Странно... Кто-то сказал слово «merda».

С а н д р а. Chi ha detto «merda»?

А н д р е й. Это не ты сказала «merda»?

С а н д р а. Io? No, io non ho detto «merda»!

Андрей кивком показывает на мужчину, остановившегося на противоположной стороне площади, чтобы завязать шнурок.

А н д р е й. Может быть, он сказал «merda»?

С а н д р а. Mi scusi, signore, ma... ha detto «merda»?

Мужчина с удивлением смотрит на них и поспешно уходит.

А н д р е й. Сбежал, унылая merda!

Сандра показывает на женщину, на бегу деловито посматривающую на часы.

С а н д р а. Forse e'stata lei a dire «merda»?

А н д р е й. Она не знает слово «merda»!

С а н д р а. Chi ha osato dire «merda»?!

А н д р е й. Птицы посмели сказать: «Merda»!!!

Его оглушительный выкрик оказывается последней каплей. Тучи птиц молниеносно устремляется вверх, словно сама площадь взмывает в небо.

С а н д р а. Merda!

Они ничего не видят за сплошной стеной из клювов, когтей и перьев. Оглушенные шумом хлопающих крыльев, они не слышат друг друга. Сандра тянет Андрея к еле заметному просвету впереди, но он крепко держит ее, не двигаясь с места.

А н д р е й (*по-английски*). Мне нужно тебе что-то сказать. Я сегодня не пошел на интервью в посольстве. Даже если они назначат на другой день, я все равно не пойду. Я не поеду в Америку. Я останусь с тобой.

Он заглядывает ей в глаза.

С а н д р а (*показывая на уши*). Non ti sento!

А н д р е й. Тогда читай по губам.

Он целует ее. Вырванный из его руки зонт улетает вверх.

С а н д р а (*по-английски*). Бежим!

Они устремляются к просвету.

Подобно птицам на привокзальной площади, бесчисленные американские туристы столпились у подножия Колизея вокруг экскурсовода.

Э к с к у р с о в о д (*по-английски*). Перед вами Колизей — античный амфитеатр, в котором на протяжении четырех столетий были убиты десятки тысяч животных и гладиаторов...

Андрей и Сандра стоят у стен Колизея, разглядывая пятно птичьего помета, украшающее куртку Андрея. Сандра достает из кармана чистый носовой платок.

А н д р е й (*за кадром*). Вот тогда-то я и понял, что мое чувство к Сандре имело под собой фундамент из мрамора. Другая на ее месте скривилась бы от брезгливости и говорила «фу» до конца дня. Сандра же собралась собственноручно почистить мою запятнанную тогу. Другой на моем месте согласился бы. Другой — но не я.

Андрей стаскивает куртку и швыряет ее в сторону.

А н д р е й (*по-английски*). Забудь. Жизнь полна говна, merda, shit... Всех носовых платков мира не хватит, чтобы вытереть.

Их глаза встречаются. Они преодолевают разделяющие их сантиметры и — слышат голос экскурсовода.

Э к с к у р с о в о д (*за кадром, по-английски*). Сам дух этого сооружения заставляет вспомнить знаменитую поговорку гладиаторов: «Quis ut quem vicerit occidit». Так сказать, «Смерть побежденному!»

Андрей хватает Сандру за руку и увлекает за собой. Американцы под предводительством экскурсовода следуют за ними по пятам.

Обгоняя беспризорных туристов и кошек, Андрей и Сандра спешат на второй уровень. Они находят убежище в удаленной нише. В маниакальном возбуждении они сражаются с пуговицами и молниями, пробираясь к телу друг друга. Андрей замечает приближающуюся тень.

Э к с к у р с о в о д (*за кадром, по-английски*). Колизей был построен императорами Веспасианом и Титом и вмещал более пятидесяти тысяч зрителей...

А н д р е й. Черт!

Он увлекает Сандру по полуразвалившейся лестнице на третий уровень. У края обрушенной стены, куда добираются только самоубийцы, они сбрасывают с себя неуклюжую зимнюю одежду и начинают заниматься любовью.

Этажом ниже туристы глазеют на памятник древнеримской архитектуры и фотографируют друг друга.

Э к с к у р с о в о д (*по-английски*). ...Колизей заливали водой, чтобы поставить «naumachie», или морские сражения, здесь же устраивали «munera», то есть бои гладиаторов, и «venationes», или охоту на диких зверей...

Сандра стонет, ударясь спиной о стену.

Э к с к у р с о в о д (*за кадром, по-английски*). Моральная деградация ускорила распад Римской империи.

Чтобы заглушить стоны Сандры, Андрей зажимает ей рот ладонью.

Э к с к у р с о в о д (*за кадром, по-английски*). Колизей выдержал века упадка, не поддался землетрясениям и пережил целую плеяду римских пап, растаскавших его великолепный травертин на строительство собственных дворцов.

Андрею становится безразлично, слышат их или нет. Внизу несколько туристов поднимают головы, пытаясь понять, откуда доносятся странные стоны и вздохи.

Э к с к у р с о в о д (*по-английски*). Можно только гадать, какие еще испытания уготованы судьбой на долю этому удивительному сооружению в грядущие тысячелетия.

Андрей и Сандра смотрят в небо, лежа на траве под обрушенной стеной. Над ними высоко в небе кружат стаи птиц, слетаясь и рассеиваясь до бесконечности, словно вечно меняющаяся картина в гигантском лазурно-черном калейдоскопе. Если глядеть только на птиц, начинает кружиться голова.

А н д р е й (*по-английски*). Давай уедем далеко-далеко.

С а н д р а. Dove?

А н д р е й. Dove?

С а н д р а (*по-английски*). Куда?

А н д р е й (*по-английски*). На Сицилию.

Сандра поворачивает голову и останавливает на нем взгляд, словно пытаясь понять, шутит он или нет, потом начинает заливисто смеяться.

А н д р е й (*по-английски*). Нет, серьезно, давай уедем! Ты и я. И остров солнца...

С а н д р а (*по-английски*). А что мы там будем делать?

А н д р е й (*по-английски*). Да всё! Пить «Марсалу», разжигать Этну, купаться между Сциллой и Харибдой...

С а н д р а (*по-английски*). Я хочу сказать «для денег».

А н д р е й (*по-английски*). Для денег? Не знаю. Какая разница? Раскрашивать спагетти осьминожьими чернилами! (*Он вскакивает и тянет ее за руку.*) Давай вставай!

С а н д р а. No, rallenta! (*По-английски.*) Я сказала: нет!

Андрей отпускает ее руку.

А н д р е й (*по-английски*). Почему? Ты меня не любишь?

Сандра некоторое время не отвечает, глядя в небо.

С а н д р а (*по-английски*). Моя мать бросила отца и меня. Уехала далеко-далеко. Я не могу сделать то же. Capisce?

Андрей слишком рассержен, чтобы проявить понимание.

А н д р е й (*по-английски*). Нет!

Андрей бредет вдоль линии прибоя.

По небу плывет катер. Он плывет легко и свободно, словно не подчиняясь законам гравитации. Окна рубки пылают в лучах заходящего солнца.

Зрелище завораживает своей нереальностью, и Андрей старается не обращать внимания на подъемный кран, перетаскивающий катер с моря на берег. Не горя желанием встретить родителей, Андрей перелезает через забор со стороны заднего двора и заглядывает в приоткрытое окно кухни.

За столом девяностолетний старикашка жует спагетти.

Андрей открывает окно шире и залезает на кухню.

Старикашка наблюдает, как Андрей перелезает через подоконник.

А н д р е й. Buono appetito!

Старикашка кивает с полным ртом.

Андрей подходит к холодильнику и открывает его. Каждая полка помечена ярлыком с именем того жильца, чьи припасы ее занимают. Андрей берет с каждой полки понемногу — банку тушенки, луковицу, яблоко — и рассовывает добычу по карманам.

Андрей припадает к замочной скважине. Картина, открывшаяся его взору, заставляет его съежиться.

Он распахивает дверь и наступает на безголового медведя Насти.

Похоже, кто-то старательно перевернул вверх дном всю комнату. Одежда разбросана повсюду, в открытом чемодане лежит разбитая лампа, а на разобранной постели родителей Андрея высится груда картофеля.

Андрей замечает приглашение на интервью, лежащее на тумбочке. Он берет листок и читает: «Вас просят явиться на встречу с чиновником консульского отдела посольства США 18 января в 8.30...»

Андрей поднимает глаза и роняет приглашение.

Через окно он видит толпу любопытных, окруживших машину «скорой помощи». Два санитара несут носилки с телом. Вера спешит за ними, таща за собой плачущую Настю.

Андрей стремглав вылетает из комнаты.

Под оглушительный рев сирены Андрей выбегает из дома. «Скорая» трогается с места.

А н д р е й (*кричит*). Подождите!

Пока он пробивается сквозь толпу, «скорая» исчезает за поворотом. В скопище любопытных Андрей сталкивается с Костельбоймами.

Г-жа К о с т е л ь б о й м. Андрей! Как вы только могли! Как вы только...

А н д р е й (*перебивая ее*). Что случилось?

К о с т е л ь б о й м. Что случилось?! Это вы у нас спрашиваете, что случилось?!!

Г-жа К о с т е л ь б о й м. Разве можно так поступать с родителями! У вас ведь одна-единственная мать, Андрей. И один-единственный отец.

Голоса Костельбоймов доходят до Андрея, как сквозь толщу воды.

А н д р е й. Вы можете сказать, что случилось?!

К о с т е л ь б о й м. В подобные минуты я рад, что у меня нет детей.

Г-жа Костельбойм демонстративно берет Моню на руки.

Г-жа К о с т е л ь б о й м. Пойдем, Моня. Мы попали в плохую компанию.

Костельбоймы уходят.

Андрей стоит посреди разбредающейся толпы любопытных, не зная, к кому обратиться. Звук сирены замирает вдали.

Взгляд Андрея падает на прислоненный к забору велосипед. Не долго думая он вскакивает на него. Один из любопытных, владелец велосипеда, теряется от неожиданности.

В л а д е л е ц в е л о с и п е д а. Это же мой вело... Стой!

Несколько человек пытаются остановить Андрея, но он, искусно маневрируя, вырывается вперед и устремляется за «скорой помощью».

Едва не попав под вылетевшую из ворот машину «скорой помощи», Андрей въезжает на территорию больницы.

Обычная больничная суета, помноженная на чисто итальянскую импульсивность, приводит к невыносимой неразберихе. Андрей лавирует среди инвалидных колясок, каталок и капельниц, пока не оказывается перед столом дежурного регистратора. Он занимает очередь, однако минуту спустя теряет терпение и решает пробиться без очереди.

А н д р е й. Per favore (*По-английски.*) Я ищу моего padre. Это emergenza.

Из очереди раздаются крики. Человек в гипсе отталкивает Андрея, размахивая своими снимками. Какая-то старуха цепляет его за ногу клюкой. Андрей собирается сражаться не на жизнь, а на смерть, как вдруг его взгляд приковывает зрелище, от которого в жилах стынет кровь.

Больничное броуновское движение замедляется. Люди расступаются, освобождая дорогу санитару, который толкает каталку с покрытым простыней телом. Обуреваемый чудовищным предчувствием, Андрей смотрит на каталку.

В его сознании дребезжание разболтанных металлических колес, катящих по кафельному полу, заглушает все прочие звуки. Санитар завозит каталку в грузовой лифт. Андрей проскальзывает в лифт в тот момент, когда двери закрываются. Лифт, дернувшись, едет вниз.

Санитар негромко насвистывает себе под нос, стоя спиной к Андрею и не проявляя к нему интереса. Обливаясь холодным потом, Андрей приближается к изголовью каталки. Дрожащей рукой он приподнимает край простыни. Его взору является обескровленное мертвое лицо незнакомого мужчины.

Лифт, дернувшись, останавливается. Андрей, задыхаясь, роняет край простыни.

Санитар и тележка исчезают из виду, но из коридора еще долго доносится дребезжание разболтанных металлических колес.

Андрей выходит из лифта. Его бледное лицо напоминает по цвету лицо увиденного им мертвеца. Вид живых людей постепенно приводит его в чувство. Неожиданно он замечает Веру и Настю, которые выходят из дальней палаты в компании врача. Андрей устремляется к этой палате.

Он открывает дверь и проскальзывает в палату. Несколько пациентов и пара посетителей смотрят футбольный матч на экране портативного телевизора. В тот момент, когда Андрей проходит мимо, они взрываются негодованием, реагируя на увиденное на экране.

Только один больной, занимающий крайнюю койку, равнодушен к результатам игры. Андрей останавливается у изножья его кровати. Осунувшийся Марк лежит, устремив глаза в потолок.

А н д р е й. Пап?

Марк моргает.

А н д р е й. Прости меня, пожалуйста.

Марк некоторое время молчит, потом приглаживает рукой одеяло, тем самым предлагая Андрею сесть. Андрей усаживается на краю.

М а р к (*с трудом*). Твоя мать еще не знает. А может, и знает. А может, ей сообщают прямо сейчас. Как бы то ни было... Ты большой. Ты должен знать... Я умираю.

Андрей вскакивает в тот самый момент, как все прочие обитатели палаты разражаются неистовым ревом.

А н д р е й. Что ты несешь! Ничего ты не умираешь! Завтра ты будешь в порядке, вот увидишь. На что спорим, что уже сегодня ты съешь индюшачье крылышко на ужин!

На мгновение к Марку возвращается утраченная энергия, и он садится в кровати.

М а р к. Перестань! Я чувствую... Пришел мой черед. Вот так вот просто. Взял и пришел. (*Обессиленный, он опускается на подушки. Говорит слабым голосом.*) Теперь о главном. Ты должен кое-что обещать мне. Обещаешь?

А н д р е й. Что?

М а р к. Сначала обещай!

А н д р е й. Обещаю.

М а р к. Ты должен быть рядом с матерью. Ей понадобится твоя поддержка. Я хочу, чтобы она была счастлива.

А н д р е й. Ей не нравится быть счастливой.

М а р к. Помолчи. Ты думаешь, она к тебе несправедлива, но это не так. Она любит тебя, она просто не любит это показывать. Ей сейчас тяжело. Ты ведь понимаешь. Я знаю, ты понимаешь. Я хочу, чтобы она была счастлива... пусть даже без меня. Я хочу, чтобы вы все... (*Крики футбольных болельщиков заглушают его голос.*) Ты обещаешь сделать ее счастливой?

А н д р е й. Я попробую...

Марк морщится от боли.

А н д р е й. Я обещаю.

Выкрашенные в разные оттенки розового цвета обшарпанные стены комнаты покрыты надписями, словно древние папирусы. Чего здесь только нет: и стихи, и рисунки, и ноты, и подсчет расходов в столбик...

Андрей макает кисть в ведро с обычной белой краской и начинает закрашивать надписи: «Оставь надежду, всяк сюда входящий», «Nil desperandum», «Здесь прозябал Ося Кац с 04.05.1984 по 28.11.1986»... Добравшись до «Андрей+Сандра=любовь», он на секунду останавливается, потом закрашивает и эту надпись.

В 6.45 звонит будильник. Вера, Марк и Настя одеваются быстро и четко, как солдаты при подъеме по тревоге. Андрей тоже одевается, хотя и медленнее остальных. Его взгляд прикован к мертвенно-белой стене.

Позолоченные солнцем поля сменяются бедными кварталами: поезд подъезжает к Риму. Андрей смотрит в окно. Свет и тени скользят по его лицу. Оторвавшись от пейзажа, он замечает, что сидящие напротив Вера, Марк и Настя наблюдают за ним. Он делает над собой усилие, чтобы выдержать их взгляд, но надолго его не хватает, он снова отворачивается к окну.

Дверь в консульский отдел открывается, и на пороге появляется худая и морщинистая представительница ХИАС.

П р е д с т а в и т е л ь н и ц а ХИАС. Божович!

Дрожа от страха, семеро Божовичей устремляются к двери. Среди бесчисленных эмигрантов, сидящих как на иголках, Тали выглядят такими же напуганными, как и все остальные. Настя теребит Андрея за рукав.

Н а с т я (*шепотом*). Ну, пожалуйста, последний раз...

Андрей косится на Веру. Он физически ощущает исходящие от нее волны страха.

А н д р е й (*шепотом*). Ну хорошо, последний. Longanimous.

Н а с т я (*шепотом*). Long... animals... длинное животное... ммм... Крокодил?

А н д р е й. Угадала!

Настя хлопает в ладоши.

Вера резко поворачивается к Андрею.

В е р а. Я что, разрешила тебе открывать рот? Твое дело — быть немой декорацией. Понял?

Андрей кивает.

М а р к. Он может присматривать за сестрой. Это произведет благоприятное впечатление.

Вера смотрит на Марка, как будто тот имел дерзость восстать из мертвых.

В е р а. Нет, он с этим не справится. Если он докажет, что способен быть немой декорацией, я уже буду на седьмом небе от счастья.

Марк встречает взгляд Андрея и отводит глаза, словно чувствует себя виноватым, что остался жив.

В е р а (*Андрею*). И сделай одолжение, сиди нога на ногу, чтобы консул не увидел твою сожженную коленку.

С покорностью робота Андрей кладет ногу на ногу.

П р е д с т а в и т е л ь н и ц а ХИАС (*за кадром*). Таль.

Вера хватает Настю за руку и устремляется через комнату. Представительница ХИАС вводит их в консульский отдел.

В небольшом кабинете, заставленном стульями, Андрей сидит, положив ногу на ногу. Его взгляд устремлен на фотографию молодой женщины, обнимающей их консула — стриженного мужчину двадцати с небольшим лет с квадратной челюстью и военной выправкой.

Сам консул — на вид еще моложе, чем на фотографии, — сидит за столом, уставившись в заполненную анкету Талей. Переводчик, стажер с двумя семестрами русского в колледже, смотрит через плечо консула на ту же анкету. Консул отрывает взгляд от анкеты.

К о н с у л (*родителям Андрея, по-английски*). Вы говорите по-английски?

Вера и Марк смотрят на него без выражения. Хотя их молчание служит достаточно ясным ответом, переводчик повторяет вопрос.

П е р е в о д ч и к (*по-русски, с сильным акцентом*). Вы говорить английский?

Вера и Марк с готовностью качают головами.

К о н с у л (*по-английски*). В мае 82-го года вы подали заявление о получении выездной визы для эмиграции из Советского Союза, но получили отказ. Вам известны причины этого решения?

Марк нетерпеливо ерзает на стуле в ожидании перевода.

П е р е в о д ч и к. В 82-й мае почему отказались от виза?

М а р к. Что?

В е р а. Мы не отказались от визы. Нам отказали. Официально наш отъезд сочли нецелесообразным.

П е р е в о д ч и к. Нецели... что?

В е р а. Нецелесообразным.

М а р к. То есть не сообразным цели, не... не...

А н д р е й. Несвоевременным, неуместным, нерезонным...

П е р е в о д ч и к (*консулу, по-английски*). Они не знают истинных причин.

Вера и Марк едва не подскакивают со стульев, но вовремя спохватываются, понимая, что, обличив переводчика в ошибке, они выдадут свое знание английского.

В е р а (*Андрею, шепотом*). Заткни фонтан!

Взгляд Андрея мрачнеет и вновь застывает на фотографии молодой женщины и консула.

К о н с у л (*Марку, по-английски*). Почему вас уволили?

П е р е в о д ч и к. Как потерять работа?

Марк бросает быстрый взгляд на Веру.

В е р а. Мой муж...

К о н с у л (*прерывая ее, по-английски*). Он что, сам не может ответить?

П е р е в о д ч и к. Сам, сам.

М а р к. Да, да, конечно... (*Вере.*) Я сам скажу... (*Консулу.*) Видите ли, они узнали в педе... Это Педагогический. Ну, институт, где я работал. Доцентом. Ну, про отказ и все это... Так вот, через два дня после отказа меня уволили. Без всяких объяснений.

Вера замечает тактическую оплошность Марка, но уже поздно.

П е р е в о д ч и к (*консулу, по-английски*). Он не знает, почему.

В е р а (*перебивая его*). Разве можно перевести целую речь тремя словами? Моего мужа вызвал секретарь партийной организации и сообщил ему, что его дальнейшее пребывание в институте сочли нецелесообра... то есть неуместным.

П е р е в о д ч и к (*консулу, по-английски*). Жена говорит, что его дальнейшее пребывание в колледже сочли... неуместным.

К о н с у л (*по-английски*). Неуместным. Хорошо. Что вы предполагаете делать в США?

П е р е в о д ч и к. В США что делаете думать?

В е р а. Мы не боимся никакой работы. Наша единственная цель — вырастить наших детей в свободной стране. Наша дочь Настя хочет стать учительницей, а наш сын Андрей мечтает выучиться на врача.

П е р е в о д ч и к (*по-английски*). Хотят дать образование детям. Девочка мечтает стать учительницей, а мальчик — врачом.

Слушая перевод, Вера обнимает Андрея за плечи. Он вздрагивает. Консул улыбается Насте, затем поворачивается к Андрею. Последний продолжает неотрывно смотреть на фотографию консула и его подружки, словно происходящее вокруг его больше не касается.

К о н с у л (*по-английски*). Ваш сын мечтает стать врачом? Забавно. По-моему, он скорее мечтает о свидании с хорошенькой американской девушкой!

П е р е в о д ч и к. Похоже, он мечтать о девушка.

Посчитав, что склонность консула к юмору свидетельствует о его благоприятном расположении, Вера и Марк смеются значительно дольше, чем шутка того заслуживает. Однако их смех сходит на нет при виде каменного выражения лица Андрея. Консул тоже перестает улыбаться.

К о н с у л (*по-английски*). Я бы хотел, чтобы ваш сын привел два-три случая, в которых его учительница биологии проявила себя шовинисткой.

П е р е в о д ч и к (*Андрею*). Расскажи про свой учитель-шовинист.

Лицо Андрея остается непроницаемым.

В е р а. Андрюша, ответь, пожалуйста.

А н д р е й. Ты что, забыла? Я немая декорация.

Вера продолжает улыбаться, в то время как в ее голосе звучат металлические ноты.

В е р а. Отвечай на вопрос!

Андрей послушно кивает. Затем, к ужасу Веры, он убирает ногу с ноги, демонстрируя свою сожженную брючину. Опасения Веры перерастают в ужас, когда Андрей открывает рот и обращается к консулу по-английски.

А н д р е й (*по-английски*). Моя учительница биологии не была шовинисткой. Она была просто стервой. Она меня, можно сказать, любила по сравнению с тем, как она ненавидела всех прочих.

К о н с у л (*по-английски*). Твой учитель английского, должно быть, был ярым сионистом.

А н д р е й (*по-английски*). Мой отец учил меня английскому.

К о н с у л (*Марку, по-английски*). Мне показалось, вы сказали, что не говорите по-английски.

Марк сокрушенно разводит руками.

М а р к (*по-английски*). Я преподаватель английского языка. Как же мне не говорить по-английски?

К о н с у л (*Андрею, по-английски*). Вернемся к биологии... Означает ли все сказанное, что ты соврал, заполняя анкету?

А н д р е й (*по-английски*). Я не заполнял анкету.

Не в состоянии совладать со своими чувствами, Вера вмешивается в разговор.

В е р а (*по-английски*). Позвольте мне объяснить.

К о н с у л (*по-английски*). Вы тоже говорите по-английски?

В е р а (*по-английски*). Нет. То есть почти нет...

К о н с у л (*по-английски*). Я бы хотел сначала закончить беседу с вашим сыном. (*Андрею.*) Тебе известно о существовании других ложных сведений в вашей анкете?

Андрей качает головой.

А н д р е й (*по-английски*). Все остальное — чистая правда. (*Вера переводит дух.*) Однако кое-что было намеренно упущено. Например, в анкете не указано, что моего отца не устраивала низкая зарплата продавца мороженого и что его решение эмигрировать было по большей части вызвано финансовыми причинами.

М а р к (*по-английски*). Глупости! Я...

К о н с у л (*по-английски*). Благодарю вас. Интервью закончено.

В е р а (*по-английски*). Закончено?!

К о н с у л (*по-английски*). Вы получите уведомление о решении касательно вашего статуса в течение недели. До свидания.

Андрей встает первым и, расталкивая стулья, идет к выходу.

Он продирается сквозь толпу нервных и подавленных соискателей статуса беженцев.

Взбешенная Вера вылетает из консульского отдела и, не видя Андрея, но зная, что он где-то там, в толпе, кричит поверх голов бесчисленных эмигрантов.

В е р а. Будь проклят тот день, когда ты появился на свет, Андрей! Убирайся в свою Австралию, чтобы я больше духу твоего никогда не видела! Никогда, понял? Никогда!

С каменным лицом Андрей выходит из приемной.

У входа в спортивный зал, где орава итальянских подростков играет в футбол, громоздится куча ранцев. Андрей изучает расписание уроков для восьмого класса на доске, обрамленной граффити. Его палец скользит вниз до строки: «12.45 Inglese. 205». Андрей выбирает из кучи потрепанный школьный рюкзак, закидывает его на плечо и направляется к лестнице.

Дверь со скрипом открывается. Учительница английского прерывает чтение упрощенного отрывка из Диккенса и поднимает глаза. На пороге стоит Андрей.

А н д р е й (*по-английски*). Здравствуйте. Меня зовут Андреа Орфанелли.

Не веря своим ушам, Сандра отрывает глаза от учебника английского языка и встречает сияющий взгляд Андрея.

А н д р е й (*по-английски*). Я двоюродный брат Сандры Сконти и ваш новый ученик.

Сандра в возбуждении толкает локтем соседку по парте, указывая на свободное место неподалеку.

А н д р е й (*по-английски*). Мой дядя Паоло усыновил меня после трагической смерти моих родителей, утонувших в мангровом болоте.

У ч и т е л ь н и ц а а н г л и й с к о г о (*по-английски*). Боже, какой ужас! Входи и садись. С твоим знанием английского ты — ценное приобретение для нашего класса.

Тронутая печальной историей Андрея, соседка Сандры с готовностью пересаживается на указанное свободное место. Андрей садится рядом с Сандрой, открывает украденный рюкзак, достает чужую тетрадь и пишет в ней по-английски чужой ручкой: «Я тебя люблю». Блаженство в глазах Сандры — щедрое вознаграждение за все, что ему довелось пережить.

По телевизору показывают новый выпуск порно-шоу, но ни Стэн, ни Фил не обращают внимания на экран. Они переводят ошарашенные взгляды с Дениса на Андрея и обратно.

Ф и л. Ты издеваешься?

Внешне безразличный к происходящему Андрей смотрит на мерцающее отражение телеэкрана в окне.

С т э н. Нет, давай разберемся. Каждый из нас платит за эту комнату 120 тысяч лир. Ты приводишь сюда этого сопляка и говоришь, что он будет здесь жить задаром, жрать нашу жрачку, портить воздух и красть между делом все, чего не лень?

Д е н и с. Он не будет красть.

Андрей встревает в разговор.

А н д р е й. Я не буду красть. А деньги за комнату не проблема. Они у меня есть.

Ф и л. Да ну?

С т э н. С этого и надо было начать. 360 тысяч на четыре — это 90. Плюс пятьдесят долларов гарантийный взнос.

Он протягивает руку жестом нищего, просящего подаяние.

А н д р е й (*Денису*). Ты мне не сказал про взнос.

Д е н и с. Я вообще ничего тебе не сказал. Так что ты лучше помолчи, а говорить буду я.

Рука Стэна по-прежнему висит в воздухе.

С т э н. Я, между прочим, жду!

Д е н и с. Как вам известно, через день-два я получу статус. Через неделю меня здесь не будет. Очевидно, вам понадобится новый сосед.

Ф и л. Это не сосед, а жуть в полоску!

У Стэна устала правая рука, и он подпирает ее левой.

Д е н и с. С деньгами проблем нет. Андрей, как и все, получает пособие от ХИАС. Как только родители отдадут ему его долю, он тут же с вами расплатится.

С т э н. Да он же несовершеннолетний. Его пособие — это тьфу. Даже если родители отдадут ему его долю, где он возьмет деньги на гарантийный взнос?

В лихорадочных поисках ответа Андрей встречается глазами с Денисом.

Д е н и с (*поколебавшись*). Я дам ему в долг.

У всех троих отваливаются челюсти.

Ф и л. Ты спятил? Это полсотни баксов! Он же не вернет!

Андрей с трудом верит в собственную удачу.

А н д р е й. Верну! Честное слово, верну. Как только попаду в Америку!

Ф и л. Если попадешь!

С т э н. А как же Австралия?

Воспоминания об Австралии отравляют Андрею всю недавнюю радость.

А н д р е й. Да ну ее к тасманскому дьяволу.

Фил и Стэн развалились на диване, уставившись в телевизор.

А н д р е й (*за кадром*). Свобода от родительской тирании мало что изменила в моем печальном положении. Я по-прежнему не имел права голоса, по-прежнему получал тумаки и зуботычины и по-прежнему мыл за всеми посуду. Да что там посуда. Я стирал Филу носки за миску макарон без кетчупа.

Андрей сидит на подоконнике рядом с засохшим цветком в горшке, глядя на висящие носки за окном.

А н д р е й (*за кадром*). Сандра навещала меня ежедневно, как верная жена декабриста с синдромом итальянской мамаши.

Сандра подходит к Андрею, стаскивает его с подоконника и уводит.

За полупрозрачной надписью «Траттория Виттория» виден повар, вытаскивающий из глиняной печи огромную деревянную лопату с пиццей.

Андрей и Сандра едят один кусок пиццы на двоих, причем Сандра каждый раз старается откусить поменьше, а Андрей — побольше.

А н д р е й (*за кадром*). Иногда ей удавалось стащить у отца немного мелочи, и тогда мы первым делом отправлялись в тратторию, но чаще денег не находилось, и тогда мы шли на пляж.

Одна из кабинок для переодевания буквально ходит ходуном.

Андрей и Сандра занимаются любовью так, что кабинка вот-вот развалится. Солнечные лучи, проникающие в дыры на крыше, пронизывают полутемное помещение, отражаются, преломляются, скрещиваются, создавая вокруг них подобие лазерной охранной системы.

Большой зал на втором этаже ветхого двухэтажного складского сооружения, известный как клуб, набит битком. Подталкиваемые вновь прибывшими, Андрей и Денис вклиниваются в скопище эмигрантов. Гул приглушенных голосов плывет над толпой. Всеобщее внимание сосредоточено на старомодной школьной парте, за которой почтальон, украинский еврей лет сорока, раскладывает письма.

По периметру помещения стоят стулья, однако сидят лишь инвалиды и древние старцы. Те, кто способен держаться на ногах, не могут усидеть на месте. Андрей замечает два свободных стула и указывает на них Денису.

А н д р е й. Давай переждем здесь. Меньше всего я хотел бы наткнуться на свою мать.

Д е н и с. Можешь пережидать, где хочешь. Меньше всего я хотел бы пропустить свою фамилию, когда почтальон ее выкрикнет.

Осознав, что атмосфера клуба до неприличия быстро стерла следы его дружеского расположения к Андрею, Денис краснеет.

Д е н и с. Извини. Просто неохота торчать лишний день в этой дыре.

П о ч т а л ь о н (*за кадром*). Тихо!

Толпа мгновенно успокаивается. Пользуясь затишьем, Денис пробирается поближе к почтальону. Чувствуя себя неуютно в окружении чужих застывших лиц, Андрей торопится вслед за Денисом.

П о ч т а л ь о н. Клопман!

Усатая женщина устремляется к парте, чтобы получить свою почту — ксерокопию извещения размером в полстраницы. Она читает извещение и издает странный горловой звук. Волна нездорового любопытства прокатывается по толпе.

П о ч т а л ь о н. Цукерман!

На грани инфаркта торговец тушенкой спешит на встречу с судьбой.

Толпа становится слишком плотной, и Денис вынужден остановиться. Осыпаемый проклятиями, Андрей продирается к нему сквозь строй эмигрантов.

В результате цепной реакции Вера получает сильный толчок и поворачивается в поисках обидчика. Она видит сына.

П о ч т а л ь о н (*за кадром*). Ротшильд!

Не спуская глаз с Андрея, Вера пробивается сквозь толпу.

Андрей догоняет Дениса и встает на цыпочки, пытаясь разглядеть, что происходит у парты с почтой. Некий Ротшильд целует извещение.

Вера толкает женщину-грушу, которая загораживает ей дорогу.

П о ч т а л ь о н (*за кадром*). Альтшуллер!

В результате цепной реакции женщина-груша толкает Андрея. Он оборачивается и оказывается лицом к лицу с матерью.

Вера поднимает руку, чтобы наградить его пощечиной. Не в состоянии сдвинуться с места, Андрей следит за траекторией движения ее руки.

П о ч т а л ь о н. Блюменталь!

Андрей уклоняется в последний момент, и рука Веры слегка задевает его ухо. Слог, созвучный с ее фамилией, проникает в ее сознание.

В е р а. Что? Что он сказал? Таль?

Некий Блюменталь протискивается мимо Веры к столу почтальона.

Б л ю м е н т а л ь. Блюменталь.

Вера испускает вздох облегчения и оглядывается в поисках Андрея, но тот исчез. Вокруг лишь чужие застывшие лица.

Кто-то бесцеремонно трясет Андрея за плечо.

Ф и л (*за кадром*). Таль!.. Таль!!!

Андрей открывает глаза. Фил склоняется над ним, ухмыляясь во весь рот.

Ф и л. Вставай, Таль! Пришла твоя бамбина.

Он отходит в сторону, и на его месте появляется Сандра. Она наклоняется и легко касается губами щеки Андрея.

Ф и л. Ух ты!

Андрей садится на постели, сооруженной из его пиджака. Сандра сбрасывает пальто, и Фил с наигранной галантностью вешает его на спинку стула.

С а н д р а. Grazie!

Ф и л. Вам grazie! Чай? Кофе?

А н д р е й. С каких это пор у нас есть кофе?

Сандра понимает и тактично выходит из положения.

С а н д р а (*по-английски*). Пожалуйста, чай.

Ф и л. Uno momento, signorina, per favore!

Он жестом предлагает Сандре сесть на диван. Улыбаясь его жуткому произношению, она садится.

Андрей встает. В измятой одежде, взлохмаченный, полусонный, он почти жалеет, что Сандра пришла.

Фил делает пируэт и исчезает за дверью.

С а н д р а (*по-английски*). Я тебе кое-что принесла.

Она открывает свой ранец и достает коробку. Под давлением ее пальца крышка отскакивает, и взору Андрея предстает гора печенья. Сон улетучивается без следа. Андрей бросается к дивану, но в тот момент, когда он уже готов схватить печенье, Сандра убирает коробку в сторону и, смеясь, качает головой.

С а н д р а (*по-английски*). Только с чаем.

Но никакие слова не в состоянии остановить Андрея. Он наваливается на Сандру и выкручивает ей руку, пытаясь завладеть коробкой. Сандра смеется и отбивается ногами и свободной рукой, пока он ненароком не делает ей больно. Она вскрикивает и пытается сбросить его с дивана. Андрей перестает соразмерять силу и, сделав ей еще больнее, выхватывает несколько печений.

Фил возвращается с дымящимся чайником и с первого взгляда оценивает ситуацию. Сандра отодвигается в дальний конец дивана и смотрит рекламу шампуня по телевизору, готовая взорваться.

На другом конце дивана Андрей уплетает печенье. Коробка в руках Сандры притягивает к себе и взгляд, и помыслы Фила.

Ф и л. Мм. Какая вкуснятина.

Обретя самообладание, Сандра заставляет себя дружелюбно улыбнуться.

С а н д р а. Biscotti deliziosi.

Ф и л. Кто бы спорил. Можно попробовать?

С а н д р а. Per favore.

Увидев, как печенье исчезает во рту у Фила, Андрей закашливается.

Ф и л. Deliziosi — не то слово. Просто объедение.

Андрей кашляет сильнее и сильнее.

С а н д р а (*Филу, по-английски*). Берите еще.

Фил берет еще одно печенье.

Андрей захлебывается кашлем.

Ф и л. Какая неудача. Я так и не научился оказывать первую помощь подавившимся.

Сандра протягивает Андрею печенье.

С а н д р а. Come le cure come.

Андрей устремляется к двери.

С а н д р а. Andrea!

Он на ходу цепляется ногой за провод, и телевизионная антенна летит на пол, а реклама на экране сменяется выпуском новостей.

К о м м е н т а т о р (*по-итальянски*). ...африканский лидер Нельсон Мандела освобожден после двадцати семи лет тюремного заключения...

Ф и л (*поднимая антенну*). Черт.

Новости сменяются помехами.

Андрей выходит из комнаты, яростно хлопая дверью.

Андрей сердито шагает по улице мимо припаркованного у обочины грузовика, мимо выставленной на тротуаре старой мебели. Дорогу пересекают два грузчика с диваном. Остановившись, чтобы пропустить их, Андрей замечает свое отражение под слоем пыли, покрывающим зеркальные дверцы стоящего рядом шкафа.

Он проводит ладонью по пыльной поверхности и смотрит на себя в зеркало. Он с трудом узнает себя: его лицо загорело и обветрилось, черты заострились, глаза ввалились, а их взгляд стал холодным и словно осязаемым...

Рядом с его отражением под слоем пыли появляется отражение Сандры. Андрей стирает немного пыли, обнажая один глаз. Глаз подмигивает ему. Он проводит пальцем вдоль линии волос, стирая пыль с уха и с поблескивающей в нем сережки. Он касается ее приоткрытых губ. Сандра терпеливо позирует. Андрей стирает пыль, работая кропотливо, штрих за штрихом, подобно восстанавливающему шедевр реставратору, но тут приходят грузчики и уносят шкаф прочь. Андрей улыбается, оказавшись лицом к лицу со смеющейся Сандрой.

Не проявляя интереса ни к часам, ни к очкам, ни к сувенирам с коммунистической символикой, ни к бюстгальтерам и презервативам, Андрей бредет между рядами прилавков в поисках еды. Столкнувшись с необходимостью красть, он потерял и былую беспечность, и уверенность в себе. Словно подверженный мании преследования, он то и дело вздрагивает, обливаясь потом: косые, подозрительные взгляды ему мерещатся повсюду. Он неловок до потери пульса; он не решается стянуть шоколадку у торговца-интеллигента, поглощенного чтением книги.

Наконец он набредает на никем не охраняемый прилавок, заваленный банками тушенки. Торговец тушенкой занят беседой с продавцами презервативов, расположившимися чуть ли не на другом конце базара.

Т о р г о в е ц т у ш е н к о й (*кричит на весь базар*). Вчера получил уведомление! Улетаю во вторник!

Кривя физиономии от зависти, продавцы презервативов показывают ему четыре больших пальца.

Андрей неуверенно подходит к прилавку. Он двигается с чудовищной медлительностью: пару недель назад за то же время он бы стянул двадцать консервных банок.

Т о р г о в е ц т у ш е н к о й. Брайтон-Бич меня совсем заждался!

Андрей вынимает руку из кармана и берется за банку. Он готов положить ее в карман, как вдруг его охватывает чувство, что за ним наблюдают. Андрей поднимает глаза и встречает потрясенный взгляд отца. Между ними всего несколько метров и ряд грязных деревянных ящиков. Ошеломленный увиденным, Марк не обращает внимания на Настю, которая тянет его за рукав.

М а р к. Андрей...

Андрей роняет банку и ударяется в бегство.

М а р к. Андрей, постой! Давай поговорим. Вернись! Андрей!!

Андрей продирается сквозь толпу.

Андрей входит в переполненный людьми зал. Опасаясь вновь наткнуться на мать, он косится по сторонам, двигаясь вместе с людским потоком в самую гущу толпы.

П о ч т а л ь о н. Гутман!

Увесистый хлопок по спине заставляет Андрея вздрогнуть. Он резко оборачивается и оказывается лицом к лицу с Денисом.

Д е н и с. Привет! Ты чего такой взвинченный?

Андрей переводит дух.

А н д р е й. Я не взвинченный, я...

Заметив знакомую фигуру, он торопливо прячет голову. Денис смотрит в том же направлении и видит Марка, растерянно озирающегося по сторонам.

П о ч т а л ь о н (*за кадром*). Яновский!

А н д р е й. Видишь олуха в очках, который не знает, куда податься?

Д е н и с. Вижу.

А н д р е й. Что он сейчас делает?

Д е н и с. Тебя высматривает.

А н д р е й. Черт.

Взгляд Марка безразлично скользит по лицу Дениса.

П о ч т а л ь о н (*за кадром*). Шварцман!

Д е н и с. С виду он вменяемый и трезвый. Может, тебе облегчить его поиски?

А н д р е й. Ты не знаешь обстоятельств.

Д е н и с. Нет. Но я знаю, что лучше идти навстречу трудностям, чем спасаться бегством.

А н д р е й. Посмотри, он еще не ушел?

П о ч т а л ь о н (*за кадром*). Коган!

Денис подмигивает Андрею и энергично расталкивает толпу.

А н д р е й. Ты куда?..

Его озаряет, что почтальон, должно быть, выкрикнул фамилию Дениса. Оставшись один в окружении незнакомых, застывших в напряжении лиц, Андрей осторожно поднимает голову. Стоя на цыпочках, Марк осматривает дальний угол помещения. Неожиданно сердце Андрея переполняется нежностью и состраданием.

А н д р е й. Пап!

Не веря своим ушам Марк торопливо оборачивается на звук его голоса. Андрей видит, как светлеет лицо отца, и его охватывает волна чувств. Марк в спешке продирается сквозь толпу, опасаясь, что сын исчезнет. Андрей делает неуверенный шаг ему навстречу.

П о ч т а л ь о н. Таль!

Марк не слышит почтальона, но его слышит Андрей. На лице Марка отражается изменение, происшедшее в выражении лица сына. Полагая, что тот думает о попятной, Марк удваивает скорость.

П о ч т а л ь о н. Таль!!!

На этот раз и Марк слышит свою фамилию. Какое-то мгновение он колеблется, выбирая, куда идти, затем направляется к столу почтальона.

Андрей стоит неподвижно. Сияющий Денис кладет руку ему на плечо и машет у него перед носом листком бумаги. Андрей отмахивается, не отрывая глаз от Марка, получающего свое извещение. В течение бесконечно долгой секунды он видит только спину отца. Потом Марк медленно поворачивается. Он устремляет невидящий взгляд в толпу, словно припоминая, что искал кого-то, только забыл кого.

Андрей, Фил, Стэн и Денис чокаются и выпивают. Андрей хмелеет после первой же рюмки. Неуверенной походкой он идет к плите, где варится картошка.

С т э н. Я знал одного парня, который получил статус беженца и устроил проводы. А в самый разгар вечера явился его однофамилец, сказал, что вышла ошибка, и потребовал свое извещение о получении статуса в обмен на извещение об отказе.

Ф и л. Это что! Я знал одного парня, который знал одного парня, который опоздал на самолет.

Денис улыбается, но воздерживается от комментариев, понимая, что кроется за этим обменом репликами.

У них за спиной Андрей выхватывает из кипящей воды кусок картофеля и молниеносно запихивает его в рот.

Ф и л. Я видел! Он опять!

Картошка обжигает Андрею рот, но голод не тетка.

А н д р е й (*с полным ртом*). Что опять?

С т э н. Еще раз так сделаешь — вообще больше ничего не получишь.

Андрей обиженно хмурится.

Ф и л. Кстати, как с ним быть теперь, раз его родители получили отказ?

А н д р е й. Во-первых, я не уверен, что это был отказ. А во-вторых, какое отношение статус моих родителей имеет к нашему договору?

С т э н. К договору? У нас разве был договор?

Ф и л. Что-то не припоминаю.

А н д р е й. Хватит придуриваться, это серьезно!

Д е н и с. Боюсь, серьезнее, чем ты думаешь. Видишь ли, если твои родители получили отказ, ХИАС урежет их пособие вдвое. Раздели свою долю пополам, и ты поймешь, что твоих денег не хватит на аренду пляжной кабинки.

Андрей ошеломленно переваривает новость. Денис открывает банку с тушенкой и делит ее содержимое на четыре части.

С т э н. Ты что делаешь? Я не буду делиться с ним ужином!

Ф и л. И я не буду!

Д е н и с. Будете. Парень уже опух от голода. (*Андрею.*) Сколько ты им должен?

А н д р е й. Восемьдесят тысяч лир.

Ф и л. Девяносто!

Д е н и с (*Андрею*). Напомни мне завтра с утра, я одолжу тебе сотню.

Лицо Андрея расплывается в улыбке.

С т э н. Ты заболел?! Да его в шею гнать надо! Он же присосался к нам, как упырь. Скоро всю кровь выпьет!

Раскладывая тушенку по тарелкам, Денис встречает взгляд Андрея и опускает глаза, словно смущенный собственным великодушием.

А н д р е й (*Денису*). Спасибо. Ты настоящий друг.

С т э н. Разве это дружба... Это любовь!

Денис совершает неосторожное движение, и последняя порция тушенки падает мимо тарелки Андрея на пол.

А н д р е й. Осторо... Черт! Все из-за ваших дурацких шуток.

Ф и л. Какие тут шутки. В совке за мужеложество от двух до пяти дают.

Андрей перехватывает странный взгляд, который Денис бросает на своих соседей по комнате.

А н д р е й (*тихо*). Так ты поэтому в тюрьме сидел. А я-то думал, что ты диссидент...

Ф и л. Диссидент он и есть. Только сексуальный.

Стэн и Фил разражаются смехом. Денис смотрит в упор на Андрея.

Д е н и с. Поскольку в этой стране гомосексуализм не карается лишением свободы, я скажу тебе следующее. Я — голубой, и если тебе не нравится моя ориентация, катись к чертовой матери.

С т э н. Да за сто тысяч лир он сам сменит ориентацию!

Андрей на секунду теряет дар речи.

А н д р е й (*Денису*). Мне не нужны подачки! Засунь свои сто тысяч себе в задницу!

Он устремляется прочь из кухни, но налетает на Фила.

Ф и л. Куда это ты собрался? А ужинать?

Андрей не успевает оглянуться, как Стэн, заломив ему руки за спину, ставит его на колени, а Фил усаживается верхом и тычет его носом в тушенку, заставляя есть с пола. Денис порывается вмешаться, но передумывает и остается на месте.

Андрей пытается скинуть с себя Фила, получает ногой в бок от Стэна и падает лицом в тушенку.

Андрей идет по улице, он слишком разъярен, чтобы обращать внимание на промозглую погоду. Темный переулок приводит его в самое сердце *итальянского* Ладисполи — три квартала магазинов и залитых светом кафе в окружении спящего лагеря беженцев. Андрей приходит в себя и с любопытством смотрит по сторонам. *Итальянские* женщины в длинных меховых шубах прогуливаются в обще-

стве *итальянских* мужчин; *итальянские* дети толкутся перед входом в кинотеатр и едят мороженое.

Андрею кажется, что он забрел в запретную зону, где каждый шаг грозит опасностью. К нему приближаются два карабинера. Андрей поспешно меняет направление и сталкивается с несущимся на него Моней. Одурев от радости, пекинес прыгает к нему на грудь и умудряется лизнуть его в лицо.

А н д р е й. Моня!

В не меньшем блаженстве от их встречи, Андрей ищет глазами Костельбоймов.

А н д р е й. Где твои хозяева? Не могли же они пойти гулять по магазинам?

Он гладит собаку и с удивлением извлекает из шерсти рыбью чешую. Только теперь он замечает, что Моня необычайно грязен и неухожен.

А н д р е й. Ты что, потерялся? Пойдем, я отведу тебя домой.

Оказавшись на знакомой территории, Моня подбегает к двери с табличкой 4G.

Андрей стучит. Дверь приоткрывается, являя мрачное лицо с трехдневной щетиной.

А н д р е й. Здравствуйте. Я ищу Костельбоймов. Скажите им, что... что пришел Моня.

Сосед Костельбоймов меряет Андрея мрачным взглядом.

С о с е д. Извини, Моня. Они здесь больше не живут.

А н д р е й (*в растерянности*). А где они живут?

С о с е д. Не то в Южной Каролине, не то... в Северной Дакоте.

А н д р е й (*недоверчиво*). Они уехали в Америку?

С о с е д (*пожимая плечами*). Ну...

А н д р е й. Этого не может быть. Я только что нашел их собаку на улице.

С о с е д. Ну?

А н д р е й. Не могли же они забыть собаку?

С о с е д. Они и не забыли. Они ее оставили.

Андрей воспринимает это сообщение, как личное оскорбление.

А н д р е й. Наверное, я ошибся адресом.

Он поворачивается спиной к соседу и идет прочь. Поколебавшись, Моня бежит за ним. Сосед задумчиво скребет свою щетину.

С о с е д. А что им оставалось делать? Одна медицинская справка для этого чмо им влетела бы в сотню баксов. У них и денег-то таких не было.

Сраженный весомостью этого довода, Андрей останавливается.

А н д р е й. Они могли занять!

С о с е д. Они пытались. Только никто не дал.

А н д р е й. Почему они не попросили моих родителей? Я абсолютно уверен...

Что-то во взгляде соседа заставляет Андрея замолчать, словно сама уверенность его тона лишила его слова убедительности.

Андрей и Моня бредут через лес пляжных зонтиков. Зонтиков так много, что Андрей теряет направление. Он сворачивает то в одну сторону, то в другую и неожиданно натыкается на следы — свои и Мони. Он поднимает глаза и растерянно смотрит по сторонам. Куда ни глянь, кругом одни зонтики.

Моня вбегает в кабинку для переодевания, где стоит выцветший шезлонг и лежит порванная диванная подушка — его ложе. Андрей гостеприимно пропускает Сандру вперед.

А н д р е й. Чувствуй себя как дома.

Сандра радостно плюхается в шезлонг.

С а н д р а. Splendido! (*По-английски.*) Надо устроить праздник per inaugurare la casa nuova.

А н д р е й. Buona idea. (*По-английски.*) Давай устроим новоселье.

Он плюхается рядом с Сандрой, и их тела сливаются в одно целое. Шезлонг трещит по швам. Неожиданно Сандра высовывает голову и хватает ртом воздух.

С а н д р а. Фу!

А н д р е й (*по-английски*). Что? Шезлонг?

Сандра обнюхивает шезлонг, отрицательно качает головой, потом нюхает рубашку Андрея.

С а н д р а. Cristo Santo, sei tu!

Ошеломленный и обиженный Андрей вскакивает на ноги и вылетает из кабинки. Сандра бежит за ним. Вздымая тучи песка, Андрей несется к морю, срывая с себя на бегу всю одежду. Моня радостно бежит рядом.

С а н д р а. Sei stupido! Andrea! (*По-английски.*) Стой!

Спотыкаясь и едва не падая, Андрей избавляется от брюк. Сандра на бегу поднимает их.

С а н д р а. Per favore!

Андрей стремительно преодолевает прибой и ныряет в море. Сандра всплескивает руками.

Андрей выныривает на поверхность. От ледяной воды у него перехватило дыхание, и он не сразу понимает, где берег. Он слышит лай и видит, как Моня носится вдоль линии прибоя. Сверхчеловеческим усилием воли Андрей заставляет себя нырнуть снова, смывая с себя слои ладисполийской грязи.

Он выскакивает из воды и несется к кабинке для переодевания. Его зубы стучат так громко, что почти заглушают лай Мони. Сандра с его одеждой в руках спешит следом.

Восприняв безрассудство Андрея как знак истинной привязанности, Сандра натягивает на него одежду.

С а н д р а (*по-английски*). Сумасшедший. Che stupidaggine. Лучше вонючий, чем больной.

Она обнимает его, пытаясь унять его дрожь.

А н д р е й (*по-английски*). Вот и обмыли новоселье.

Глядя поверх плеча Сандры, он неожиданно замечает группу людей, понуро бредущих вдоль линии прибоя. Среди них выделяются два силуэта — женщины и маленькой девочки. Пугающая мысль мелькает в мозгу Андрея, и его бросает из холода в жар. Напрягая зрение, он пытается разглядеть предмет туалета или привычный жест, которые могли бы подтвердить его предположение. Тщетно. Две зыбкие, эфемерные фигуры исчезают, словно растворившись среди им подобных gli esilieti.

С а н д р а (*по-английски*). Ты не можешь так жить всегда, Андрей.

Андрей стряхивает с себя наваждение.

А н д р е й (*по-английски*). Почему бы и нет? Красивый вид, свежий воздух, любимая девушка... Что еще человеку нужно?

С а н д р а (*по-английски*). Еда, вода, тепло... Или ты хочешь замерзнуть намертво?

Он ухмыляется с наигранной беспечностью.

А н д р е й (*по-английски*). Прошлой ночью не замерз.

С а н д р а (*по-английски*). Ты говорил, твои родители имеют деньги. И часть из них твоя.

А н д р е й (*по-английски*). Они другого мнения.

С а н д р а (*по-итальянски*). Вы, русские, не знаете, как взять то, что вам причитается. Не будь дураком! Ты здесь умрешь от голода и холода! (*По-английски.*) Не делай вид, что не понимаешь!

Андрей смотрит на свой новый дом ее глазами, и его ухмылка испаряется.

Андрей проникает в свое бывшее жилище через окно. Не имея возможности последовать за ним, Моня бегает под окном, тявкая и воя попеременно.

Вид девяностолетнего старикашки, жующего спагетти, вызывает у Андрея голодный спазм.

А н д р е й. Buono appetito! Сколько жрать-то можно?

Старик закашливается.

Андрей заглядывает в замочную скважину, но с противоположной стороны двери в замок вставлен ключ. Напустив на себя самоуверенный вид, Андрей стучит.

Изнутри доносятся многочисленные шаги. Дверь открывается, и на пороге возникает пышнотелая матрона в лыжном костюме. Из-за ее обширной спины выглядывают несколько детей. Самоуверенность Андрея исчезает без следа.

А н д р е й. Где мои родители???

П ы ш н о т е л а я м а т р о н а. Я тебе что, адресная книга?

Насладившись его растерянностью, она с шумом захлопывает дверь.

Двери Ладисполи одна за другой захлопываются перед Андреем и Моней. За дверьми скрываются грязные, набитые людьми подвалы, безденежье, уныние, голод. Обитатели гетто качают головами, пожимают плечами, гонят их прочь.

Сквозь приоткрытую дверь Андрей смотрит на старца со слуховым аппаратом и отходит, не сказав ни слова.

Увидев сквозь разбитое окно семейство облаченных в халаты бухарских евреев, поедающих макароны, Андрей проходит мимо, даже не постучав.

В дверях следующей хибары появляется закутанный в одеяло подросток чуть моложе Андрея.

А н д р е й. Привет. Извини, что беспокою...

П о д р о с т о к (*перебивая*). Родители просили сказать, что у них нет денег.

Он захлопывает дверь.

Андрей собирается уйти, но в этот момент его внимание привлекает хлопанье, доносящееся откуда-то снизу. Над землей едва виднеется закопченное окошко. Чья-то рука снова и снова бьет по раме, безуспешно пытаясь закрыть окно плотнее. Андрей подходит ближе. Человек за окном бросает свои тщетные попытки и затыкает щель чем-то мягким. Не веря своим глазам, Андрей опускается на колени и дотрагивается до безголового игрушечного медведя.

Концом шарфа Андрей протирает замызганное оконное стекло и заглядывает внутрь.

В крошечной комнате с одной лишь кроватью Марк, Вера и Настя готовятся ко сну. Вера завязывает тесемки шапки-ушанки под Настиным подбородком. Вместо ночной рубашки на Насте свитер Андрея. Она вылезает из кровати и отправляется в спасательную экспедицию.

Н а с т я (*Марку*). Ты что сделал с моим мишкой!

М а р к. То же, что твоя мать сделала с твоим братом.

В е р а. Ничего я с ним не делала, он сам постарался.

Она встречает укоризненный взгляд мужа, ловит подобравшуюся к окну Настю и укладывает ее в постель. Марк выключает свет и ложится в темноте.

М а р к. Спокойной ночи.

В е р а и Н а с т я (*вместе*). Спокойной ночи.

Внутренним взором Андрей видит их сквозь темное окно.

А н д р е й. Спокойной ночи.

В этот поздний час дремлет даже самое сердце итальянского Ладисполи — три квартала магазинов и сверкающих кафе. Андрей и Моня идут по улице, пожирая глазами выставленные в витринах вкусности — от тортов и пирожных до копченых окороков.

Пока они разглядывают манекены в шубах и меховых шапках, из глубокой тени появляется неуклюжая фигура, облаченная во множество слоев одежды.

Б л о н д и н к а. Buonasera, bambino. Cercavi me?

Она выходит на свет. Андрей в замешательстве: он узнает блондинку, которую видел голой в ванной венского пансионата.

Б л о н д и н к а. Эй, да ты не bambino. Ты один из наших!

Заметив, что он дрожит от холода, она ухмыляется.

Б л о н д и н к а. Бедный Ромео. Далеко же ты забрел. Иди, я тебя согрею.

Она обнимает его. Погребенный в ее пышном бюсте, Андрей утыкается носом в пуговицу, на которую застегнуто ее пальто. Он вспоминает неловкую сцену прощания со своей бабушкой и поспешно освобождается.

Б л о н д и н к а. Это стоит пятьдесят тысяч.

А н д р е й. У меня нет пятидесяти тысяч.

Б л о н д и н к а. Сколько у тебя есть?

А н д р е й. Ничего у меня нет.

Б л о н д и н к а. Ничего?! Что ж ты сразу не сказал! Хочешь дружеский совет, чмо? В следующий раз с этого и начинай!

Из темноты вырастает квадратная мужская фигура. Это Паоло, отец Сандры. Андрей застывает как вкопанный. Паоло пьян. Он проходит мимо Андрея, не замечая и не узнавая его. Блондинка устремляется за перспективным клиентом.

Б л о н д и н к а. Buonasera signore. (*По-английски.*) Ищите меня?

Паоло останавливается.

П а о л о (*по-английски*). Ты русская?

Б л о н д и н к а (*по-английски*). С ног до головы.

П а о л о (*по-английски*). Ты должна вернуться в Россию. Разве можно бросать свою страну в трудное для нее время?

Б л о н д и н к а (*по-английски*). Я вам что, не нужна, signore?

П а о л о (*по-английски*). Родине ты нужнее.

Андрей осознает открывшиеся перед ним возможности и спешит прочь.

Сандра впускает Андрея в дом. Моня проскальзывает в дверь и носится по прихожей, оставляя на полу грязные следы.

Сандра переводит испуганный взгляд с Мони на Андрея.

С а н д р а (*по-английски*). Тебе нельзя оставаться долго. Отец скоро придет.

А н д р е й (*по-английски*). Не думаю.

Сандра смотрит на него вопросительно. Не отводя глаз, Андрей сочиняет историю.

А н д р е й (*по-английски*). Я видел его в баре. Если он и доберется до дома, подняться на второй этаж он точно не сможет.

Сандра принимает его слова за правду — история звучит слишком знакомо.

С а н д р а (*по-английски, с тяжелым сердцем*). В таком случае... (*С легким сердцем.*) Оставайся сколько хочешь!

Из ванной доносится звук текущей воды. В полуголом виде Андрей слоняется по спальне Сандры, разглядывает ее книги, фотографии, нижнее белье. На безупречно чистой постели лежит его одежда — такая грязная, будто он всю жизнь был бездомным.

С а н д р а (*за кадром*). Stai arrivando?

А н д р е й. Si.

Освобождаясь от остатков одежды, он проходит мимо Мони, мирно спящего на коврике, и идет в ванную.

Андрей открывает дверь и входит. Его окутывает пелена пара. Он делает шаг, затем другой. Туман рассеивается, и он видит Сандру. Она стоит в ванне, она совершенно голая. На ее волосах пышная мыльная пена. Словно пытаясь сохранить между ними почтительное расстояние, она отступает под струи душа, и клочья пены начинают стекать по ее телу.

Мозг Андрея взрывается: русская проститутка, пьяный итальянец, собственная грязь, клубы пара, пена и, конечно же, все отбросы, которые он ел последние дни, — все доводит его до состояния тошноты.

А н д р е й. Я... я сейчас!

Он выскакивает из ванной.

Андрей распахивает окно, его тошнит на стоящий внизу «Фиат». Холодный ночной воздух приводит его в чувство, и он неожиданно замечает, что за окном падает снег. Крупные снежинки залетают в комнату и тают на лету. Еще мгновение Андрей наблюдает за полетом снежинок, затем начинает торопливо втискиваться в одежду. Прыгая на одной ноге, он спотыкается о Моню и будит его.

На ходу застегивая ширинку, Андрей сбегает вниз по лестнице. Моня несется за ним. Андрей устремляется к выходу, но останавливается на полпути, увидев огромный холодильник. Повинуясь импульсу, он разворачивается и идет на кухню.

Андрей распахивает дверцы холодильника. Изобилие съестного вызывает у него новый приступ тошноты, но усилием воли он справляется с собой. Он хватает пустой пакет и начинает бросать в него продукты из холодильника. Сначала только те, что там в нескольких экземплярах, по одному каждого вида, но вскоре начинает забирать всё подряд. Голодный... Не может остановиться... Роняет продукты на пол. Моня пытается утащить батон салями и разбивает бутылку «Перони». Чувствуя, что пора уходить, Андрей захлопывает дверь опустошенного холодильника, с трудом поднимает тяжелый пакет и торопится к выходу.

В поисках Андрея Сандра добирается до середины лестницы... И в этот момент Андрей выходит из кухни. Он похож на Деда Мороза, только на нищего — вынужденного воровать. Он тащит за спиной битком набитый мешок. Краем глаза он видит Сандру, вспыхивает и... делает вид, что не заметил ее.

Не в силах произнести ни слова Сандра садится на ступеньку и, обняв колени, наблюдает за его тщетными попытками справиться с дверным замком.

Щеки Андрея горят все ярче. Дверь не поддается. Сандра встает, подходит и помогает ему открыть дверь.

Моня выбегает на улицу.

А н д р е й (*по-английски, тихо*). Спасибо.

Сандра не отвечает.

А н д р е й (*по-английски, еще тише*). До свидания.

Он переступает через порог и шагает в сверкающую звездами снежинок темноту.

Снег искрится в свете луны, падая на покосившуюся хибару с дырявой крышей.

Андрей привязывает самодельный поводок Мони к ставню, вытаскивает безголового медведя из щели между стеклом и оконной рамой и приоткрывает окно. Он проталкивает пакет в щель, но то ли щель слишком узка, то ли награбленная добыча слишком обильна, только пакет прочно застревает. Андрей пытается открыть окно шире, но оно не поддается. Он сильнее толкает пакет. Пластик лопается, и содержимое пакета с грохотом обрушивается в комнату. Андрей торопливо ретируется. Моня лает, безуспешно пытаясь освободиться.

У ворот консульства охранник берет приглашение на интервью из рук Стэна и внимательно его изучает. Удовлетворенный, он возвращает приглашение и жестом разрешает Стэну пройти.

Укрывшись в телефонной будке напротив консульства, Андрей наблюдает за воротами. Мимо него в сторону консульства направляется многочисленное семейство украинских евреев. Андрей покидает будку и присоединяется к ним.

Семейство подходит к воротам, и Андрей с ужасом обнаруживает, что стоит рядом с той самой, некогда беременной женщиной, которую он впервые встретил в «Шереметьеве» и которая сидела рядом с ним в самолете Москва — Вена. Она держит на руках новорожденного ребенка.

Толпа двигается, и Андрей опускает голову, давая женщине пройти вперед. Затаив дыхание, он прошмыгивает мимо охранника, считающего головы его новоявленных родственников.

Дверь в консульский отдел открывается. На пороге возникает представительница ХИАС.

П р е д с т а в и т е л ь н и ц а ХИАС. Зильберман!

Украинско-еврейское семейство встает как один человек. Видя, что он выбился из строя, Андрей поспешно следует их примеру.

Семейство направляется в консульский отдел. Увидев десятилетнего Зильбермана, толкающего перед собой инвалидное кресло со столетним Зильберманом, Андрей толкает мальчика в бок и берется за спинку кресла.

А н д р е й. Не волнуйся, я здесь работаю. Я позабочусь о дедушке.

Освобожденный от ответственности за престарелого родственника, мальчик радостно бежит за своим семейством. Представительница ХИАС открывает дверь шире. Толкая перед собой инвалидное кресло, последним в консульский отдел входит Андрей.

Хотя в кабинете полно стульев, несколько юных Зильберманов остаются без места и стоят в дверях. Женщина-консул внимает бабушке Зильберман, спикеру семейства.

Б а б у ш к а З и л ь б е р м а н. ...а потом антисемиты ворвались в дом наших соседей и забрали Осю.

Стоя в дверях в компании других подростков, Андрей вытягивает шею, пытаясь заглянуть через перегородку в соседний кабинет, где консул Талей выслушивает Стэна.

П е р е в о д ч и к З и л ь б е р м а н о в (*по-английски*). Антисемиты похитили Осю.

Заметив, что Стэн встает и прощается с консулом, Андрей оставляет свой пост у инвалидного кресла и протискивается в коридор.

Ж е н щ и н а - к о н с у л (*по-английски*). Кто это, Ося?

П е р е в о д ч и к З и л ь б е р м а н о в. Кто такой Ося?

По толпе Зильберманов прокатывается взволнованный шепот.

Б а б у ш к а З и л ь б е р м а н. Что? Они не знают Осю?

Оказавшись в коридоре, Андрей едва не сталкивается с представительницей ХИАС, сопровождающей группу эмигрантов. Он поспешно делает шаг назад, и в этот момент открывается дверь соседнего кабинета. Оттуда выходит Стэн в сопровождении переводчика.

Прежде чем дверь успевает захлопнуться, Андрей проскальзывает в кабинет.

Консул поднимает голову и вскакивает из-за стола.

К о н с у л (*по-английски*). Кто разрешил вам войти?

А н д р е й (*по-английски*). Меня зовут Андрей Таль. Помните? (*Показывает на прожженную коленку своих грязных потрепанных брюк.*) Я прошу вас пересмотреть решение по нашему делу. Мои родители не врали, когда заполняли анкету. Это я соврал. Помните про учительницу биологии? Я сказал родителям, что она шовинистка, чтобы меня не ругали за двойки.

К о н с у л (*по-английски, кричит*). Кто-нибудь! Позовите представителя ХИАС! (*Андрею.*) Ничем не могу тебе помочь. Я не занимаюсь апелляциями.

А н д р е й (*по-английски*). А кто занимается апелляциями? Я должен с ним поговорить!

Представительница ХИАС входит в кабинет, видит Андрея и делает попытку схватить его. Андрей уворачивается и маневрирует между стульями, стараясь выиграть время.

А н д р е й (*по-английски, торопливо*). Он может обратиться к базе данных ХИАС. Он увидит, что советские власти не дали моим родителям эмигрировать в 82-м году. Из-за этого они на семь лет лишились работы!

Представительница ХИАС хватает Андрея за рукав, но тот вырывается и прыгает со стула на стул.

А н д р е й (*по-английски*). И когда после этих семи лет русские лишают их гражданства и велят убираться из страны, американцы отказывают им в статусе беженцев, а ХИАС урезает пособие, и все из-за их сына, который не умеет себя вести!

Под ним ломается стул, и Андрей падает в руки представительницы ХИАС. Опрокидывая стулья, она тащит его к двери.

К о н с у л (*по-английски*). Помнится, вы сами говорили, что ваши родители эмигрировали по мотивам финансового свойства. Даже сейчас все ваше красноречие можно свести к одному: безработица. К сожалению, чтобы стать беженцем, нужна более благородная причина, чем пустой желудок.

А н д р е й (*по-английски*). Пустой желудок был не причиной, а следствием!

Пока представительница ХИАС тащит Андрея из кабинета, возвращается переводчик. В его руках блюдо с пирожными. Увидев беспорядок, он замирает

на пороге. Андрей остановившимся взором смотрит на пирожные и вдыхает их сладкий аромат.

А н д р е й (*по-английски*). Я уверен, что у них была очень благородная причина, только...

К о н с у л (*по-английски*). Только что?

Внезапно Андрей чувствует знакомую легкость в голове, переходящую в не столь знакомую, но еще более ощутимую легкость в теле, словно силы земного притяжения утратили над ним власть.

А н д р е й (*еле слышно*). ...только я забыл...

Свет становится невыносимо ярким. В отчаянной попытке удержаться на ногах Андрей цепляется за руку переводчика. У него перед глазами блюдо переворачивается вверх дном, и пирожные медленно падают в пустоту.

Бледный и неподвижный Андрей лежит на больничной койке. Погруженная в собственные мысли Вера сидит рядом и гладит его руку.

Она слышит скрип двери и поднимает голову. В палату входит медсестра с подносом. Поставив поднос на тумбочку, она улыбается Вере и выходит.

Андрей втягивает носом воздух, приоткрывает один глаз и косится на поднос. Его обед, по-больничному примитивный, но все равно возбуждающий аппетит, требует более тщательного изучения. Вера поворачивается к Андрею, и тот поспешно закрывает глаза. Он лежит, бледный и неподвижный, пока тишину не нарушает звяканье ложки.

Не веря своим ушам Андрей приподнимает веки и исподтишка косится на мать. Увиденное заставляет его сесть раскрыв рот и выпучив глаза: глухая и слепая к происходящему Вера жадно поглощает его еду.

А н д р е й (*за кадром*). Спас положение отнюдь не я, а грядущий чемпионат мира по футболу. Итальянцы только и мечтали, как от нас избавиться! И американское правительство широким жестом разрешило въезд таким, как мы. Вечным отказникам.

Марк, сидя на кушетке, дрожащими руками расстегивает рубашку.

А н д р е й (*за кадром*). Медосмотр мы все прошли на ура. Доктор не нашел у моего отца язвы. Он даже не нашел у него опухоли здравого смысла. Правда, он не очень-то и искал.

Доктор-итальянец тыкает стетоскопом в грудь не успевшего толком снять рубашку Марка и жестом просит его одеться. Написав в медицинской справке «здоров», доктор бухает сверху печать.

Не веря своему счастью, Марк выходит из кабинета в коридор, где его ждут Андрей, Вера и Настя.

М а р к. Я здоров... (*Машет справкой с печатью перед лицом Веры, потом воздевает руки к облупившемуся потолку.*) Я здоров!!!

Двери школы распахиваются, и толпа итальянских подростков вываливается во двор. Сандра выходит в сопровождении нескольких подруг. Увидев ее, Андрей и Моня покидают свой наблюдательный пост под табличкой «Ладиспольская средняя школа № 1. Основана в 1987 году» и направляются в ее сторону.

Сандра заливается краской и демонстративно покидает двор, забыв попрощаться с друзьями.

Андрей и Моня следуют за ней.

Должно быть, торговцы-эмигранты навлекли на себя очередной рейд карабинеров, потому что базар лежит в руинах. Среди бесчисленных деревянных ящиков и груд мусора Моня рыщет в поисках еды.

Какое-то время Андрей и Сандра идут бок о бок, не говоря ни слова. Навстречу им попадается толпа недавно прибывших эмигранток, следующих по пятам за своим экскурсоводом женщиной-старожилом.

Ж е н щ и н а - с т а р о ж и л. ...чуть дальше находится фермерский рынок. Цены там заоблачные, зато практиковаться в итальянском можно совершенно

бесплатно. Вот фраза, которая вам наверняка пригодится: «Signora per favore, un piccolo sconto!»

Копируя ошибки друг друга, женщины записывают фразу в блокноты.

Охваченный абсурдной ностальгией, Андрей провожает их глазами.

С а н д р а. Quando?

А н д р е й. Quando?

С а н д р а (*по-английски*). Когда? Когда ты уезжаешь?

А н д р е й (*по-английски*). Этой ночью.

Они молча глядят друг на друга.

С а н д р а (*по-английски*). Ты выглядишь... как... merda, говно, shit...

А н д р е й (*по-английски*). Я болел.

С а н д р а (*по-английски, недоверчиво*). Чем?

А н д р е й (*по-английски*). Воспаление легких, менингит, авитаминоз, конъюнктивит...

С а н д р а (*по-английски, перебивая его*). Куда ты едешь?

А н д р е й (*по-английски*). В страну обетованную.

С а н д р а (*по-английски*). Я... рада.

Она внимательно смотрит на Андрея, словно пытаясь запечатлеть его образ в памяти, потом поворачивается, чтобы уйти.

А н д р е й (*по-английски*). Подожди!

Сандра продолжает идти. Андрей догоняет ее.

А н д р е й (*по-английски*). Можно тебя кое о чем попросить?

Сандра прячет глаза, едва заметно кивая.

А н д р е й (*по-английски*). У моих родителей нет денег на медицинскую справку для Мони, а я не хочу оставлять его на улице.

Решив, что высказался достаточно ясно, он смотрит на Сандру, ожидая ответа. Она по-прежнему прячет глаза.

А н д р е й (*по-английски*). Я знаю, это большое одолжение. Если ты не можешь его взять, так и скажи. Я пойму.

С а н д р а (*по-английски, еле слышно*). Я возьму.

На долю секунды Андрей ловит ее взгляд. В ее глазах стоят слезы. Взволнованный, он бестолково и долго роется в карманах.

А н д р е й (*по-английски*). Он... Он может упереться и не пойти... Я дам тебе поводок...

Он находит поводок и надевает его Моне на шею. Потом целую вечность собирается с духом, чтобы взглянуть на Сандру. Не в состоянии дольше скрывать свои слезы, она смотрит ему в лицо. Их глаза встречаются.

А н д р е й (*по-английски*). Я не могу поступить иначе. Capisce?

Сандра мгновение молчит, потом забирает у него поводок и уходит прочь. Лишенный выбора, Моня бежит за ней, то и дело оглядываясь на Андрея.

Андрей провожает их взглядом, пока они не скрываются из виду.

Андрей, облаченный в вычищенный и отглаженный костюм, сидит на чемодане в обществе родителей и сестры. Он смотрит на две одинаковые кожаные заплаты на коленках его брюк.

Н а с т я. Ну что, придумал?

А н д р е й. Придумал. Sesquipedalian.

Н а с т я. Sixipedalin... six... шесть... шесть педалей... Велосипед на шестерых?

М а р к. Почти угадала — на троих!

Они смеются все вместе, а этого с ними давно не бывало.

Андрей бредет сквозь толпу отъезжающих, обходя их чемоданы и сумки.

Усатая женщина перебегает ему дорогу, спеша поделиться со своими спутниками какой-то новостью.

У с а т а я ж е н щ и н а. Автобус сначала заедет в Ладисполи, потом мы подберем несколько человек в Чивитавеккии, а после поедем до Лидо ди Остии...

Ее голос замирает, заглушенный хлопаньем множества крыльев и воркованием. Андрей задирает голову. Над ним возвышается дерево, чья крона шелестит от крыльев сотен неутомимых птиц. Зачарованно глядя вверх, Андрей спотыкается о чей-то багаж. Он смотрит под ноги и обнаруживает футляр от скрипки, а подняв глаза, видит Дениса.

А н д р е й. Привет! Я думал, ты давным-давно в Америке.

Д е н и с (*холодно*). Я опоздал на самолет.

Он собирается отвернуться, но замечает две кожаные заплаты, украшающие колени Андрея.

Д е н и с. Отличные наколенники. Готовишься к суперболу?

А н д р е й. Да нет. Просто штаны протерлись от частых покаяний.

Денис усмехается, принимая его окольное извинение.

Слышны пьяные выкрики. Люди начинают суетиться, собирая вещи.

Андрей оборачивается и видит две фары, пронизывающие темноту. На площадь въезжает автобус...

Измученные после проведенной в автобусе ночи и все же с надеждой встречающие новый день будущие американские граждане разглядывают Форум, пока автобус едет по Виа деи Фори Империали. Вдруг Марк, шокированный запоздалой мыслью, поворачивается к Вере.

М а р к. Как же это вышло? Мы ведь так нигде и не побывали! Мы могли посетить Сикстинскую капеллу, Форум, Колизей!

Андрей видит, что автобус направляется в сторону Колизея, и его сердце замирает.

Марк ловит на себе снисходительный взгляд Веры.

М а р к. Что, я опять что-то не то сказал?

Вера улыбается.

В е р а. Ты забыл, сколько это стоит.

М а р к. Ничего я не забыл. Я просто подумал, как было бы здорово устроиться в Америке, найти работу по душе, скопить немножко денег...

Встретившись вновь с величественным древним амфитеатром, Андрей уже не в силах сказать, действительно ли он там был или его первая любовь оказалась всего лишь сном. Он проводит пальцами по оконному стеклу, пытаясь прикоснуться к тому далекому прошлому, которое еще вчера было настоящим.

М а р к (*продолжает*). ...а потом в один прекрасный летний день вернуться сюда с длинным списком всего, что мы так и не сделали...

В е р а. ...и с длинным списком всего, что мы сделали не так, как хотелось бы.

В глазах Андрея стоят слезы, и он отворачивается к окну, чтобы никто не увидел, что он плачет.

А н д р е й (*за кадром*). Mio Dio, сделай так, чтобы я вернулся. Пожалуйста, сделай так, чтобы я вернулся...

Колизей — словно точка на его обреченном романе с Сандрой — остается позади.

24
k/c

ИСКУССТВО
КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

Аннотации научных статей

Олег Зинцов. Естественность

Рецензия на фильм Абделатифа Кешиша «Жизнь Адель. Части I и II». Критик подробно рассматривает ключевые мотивы новой картины Кешиша, анализирует ее проблематику, стилистику и драматургическую структуру, особую трактовку режиссером понятия «естественности», а также исследует эволюцию главных героинь фильма — лауреата Каннского кинофестиваля 2013 года.

«Жизнь Адель. Части I и II», Абделатиф Кешиш, Канн-2013, естественность, гомоэротизм, эволюция

Антон Долин. Кругосветка

Рецензия на фильм «Внутри Льюина Дэвиса» Итана и Джоэла Коэнов. Критик подробно анализирует новую работу режиссеров о фолк-музыканте начала 1960-х годов, о незавидной судьбе творческой единицы, раскрывая ее глубинные смыслы и подтексты, исследуя ее стилистику и драматургическую структуру, а также особенности главного героя картины.

«Внутри Льюина Дэвиса», Итан и Джоэл Коэны, фолк-музыка, 1960-е, творчество, судьба, слава

Антон Долин. Укусить, уснуть

Рецензия на фильм «Выживут только любовники» Джима Джармуша. Автор рассматривает картину в контексте творчества режиссера, выявляя особенности ее киноязыка, поэтики и стилистики, а также анализирует особый подход режиссера к популярной ныне вампирской тематике.

«Выживут только любовники», Джим Джармуш, вампиры, поэтика, контекст, киноязык

Лариса Малюкова. В бой идет один старик

Рецензия на фильм Александра Пэйна «Небраска». Критик анализирует особенности новой работы режиссера, играющего с самыми расхожими американскими мифами. Автор также рассматривает жанровые, сюжетные и структурные аспекты картины, анализирует особенности ее персонажей, ее ключевые темы и проблемы.

«Небраска», Александр Пэйн, американский миф, жанр, роуд-муви, ирония

Елена Плахова. Изабель в тени Адель

Рецензия на фильм «Молода и прекрасна» Франсуа Озона. Критик исследует новую работу Озона, анализирует ее проблематику и особый вуайеристский стиль автора, всегда балансирующий на грани меланхолии и пошлости. Автор также отмечает актуальность тематики картины и анализирует поведение и мотивации главных героев фильма.

«Молода и прекрасна», Франсуа Озон, вуайеризм, меланхолия, пошлость, актуальность, Канн-2013

Игорь Сукманов. Le plaisir

Рецензия на фильм Романа Поланского «Венера в мехах» по пьесе Дэвида Айвза и роману Леопольда фон Захер-Мазоха. Критик анализирует особенности

этой камерной работы Поланского, ее стилистическую уникальность и особую эстетику, а также рассматривает эту картину в контексте конкурсной программы Каннского кинофестиваля 2013 года.

«Венера в мехах», Роман Поланский, Леопольд фон Захер-Мазох, Дэвид Айвз, экранизация, эстетика, Канн-2013

Зара Абдуллаева. Один фильм, две системы

Исследование творчества китайского режиссера Цзя Чжанкэ. Автор анализирует картины режиссера, используемые им художественные системы и приемы, жанровые и стилистические особенности его киноязыка. Особое внимание уделяется анализу фильмов Чжанкэ в контексте постдокументального кино.

Цзя Чжанкэ, постдокументальное кино, киноязык, художественная система, китайский кинематограф

Иван Засурский: «Знать все про всех». Последствия появления новых медиа

Беседа посвящена обсуждению и анализу активно идущей медийной революции и ее возможных последствий. Даниил Дондурей и Иван Засурский акцентируют внимание на культурологических, исторических, философских и социологических аспектах этого феномена, связанного со стремительным развитием Интернета и новых медиа.

Новые медиа, медийная революция, культурология, история, последствия, Интернет, социология

Анна Качкаева. Образ медиабудущего

Автор исследует технологии формирования будущего, связанные с развитием и интеграцией в повседневную жизнь различных медиа и возникновением новых типов коммуникации. Автор подробно рассматривает основные и принципиальные характеристики новой медийности, а также исследует особенности философии «цифрового» будущего.

Будущее, медиа, коммуникация, философия, цифровые технологии, повседневность

Ирина Полуэхтова. Лежа на диване: планшет + ТВ

Автор рассматривает телевидение в контексте изменений, которые несут с собой цифровые технологии и появляющиеся на их основе новые медиа. Основное внимание уделяется двум аспектам: повседневности и бизнесу, в которых наиболее очевидно проявляются изменения, происходящие под воздействием цифровых технологий и новых медиа, формирующих особую коммуникативную среду.

Телевидение, цифровые технологии, новые медиа, повседневность, бизнес, коммуникативная среда

S U M M A R Y

Daniil Dondurei–Lev Kharakhan–Andrey Plakhov

Reality returns

Cannes-2013
Round table talk.

Oleg Zintsov

Naturalness

Review of Abdellatif Kechiche's LA VIE D'ADÈLE (France).
The critic considers key motives of the new Cannes' laureate picture by Kechiche, analyzes its problematic, stylistics and dramatical structure, as well as special interpretation of the notion of 'naturalness' and evolution of the leading heroines.

LA VIE D'ADÈLE. Part I and II, Abdellatif Kechiche, Cannes-2013, naturalness, homoerotism, evolution

Abdellatif Kechiche:

ADÈLE means "justice" in Arabic

Anton Dolin

Circumnavigation

Review of Ethan and Joel Cohen's INSIDE LLEWYN DAVIS (USA). The critic analyzes a new picture of the filmmakers about the folk musician of 1960s and his complicated fate, disclosing its deep semantics and subtexts, stylistics and dramaturgy as well as peculiarities of the protagonist.

INSIDE LLEWYN DAVIS, Ethan and Joel Cohen, folk music, 1960s, creation, fate, glory

Andrey Plakhov

From life of fagots

Review of Steven Soderbergh's BEHIND THE CANDELABRA (USA).

Anton Dolin

To bite, to fall asleep

Review of Jim Jarmush's ONLY LOVERS LEFT ALIVE (Gr Britain – Germany – France – Cyprus – USA). The author considers the film in the context of the director's creation, disclosing peculiarities of its language, poetics and stylistics, and analyzes a special approach towards a popular vampire theme.

ONLY LOVERS LEFT ALIVE, Jim Jarmush, vampires, poetics, context, film language

Larisa Malyukova

A single old man attacks

Review of Alexander Payne's NEBRASKA (USA). The critic analyzes peculiarities of the new work of the filmmaker, playing on well-trodden American myths. The author also considers genre, topical and structural features of the personages, the key themes and problems.

NEBRASKA, Alexander Payne, American myth, genre, road-movie, irony

Elena Plakhova

Isabel in the shadow of Adèle

Review of François Ozon's JEUNE ET JOLIE (France). The critic investigates the new work by Ozon, analyzes its problematic and special voyeuristic style, balancing on the verge of melancholy and platitude. The author also marks actuality of the theme and analyzes behavior and motivations of the personages.

JEUNE ET JOLIE, François Ozon, voyeurism, melancholy, platitude, Cannes-2013

Igor Sukmanov

Le plaisir

Review of Roman Polanski's LA VÈNUS À LA FOURRURE (France-Poland) based on David Ives' play and Leopold von Sacher-Masoch's novel. The critic analyzes peculiarities of this chamber work by Roman Polanski, its stylistic onliness and special aesthetics, and also considers this picture in the context of the Competition programme of Cannes Film Festival.

LA VÈNUS À LA FOURRURE, Roman Polanski, Leopold von Sacher-Masoch, David Ives, screen adaptation, aesthetics, Cannes-2013

Evgeny Gusyatinsky

Defectors

Review of Diego Quemada-Diez' La JAULA DE ORO (Mexico).

Zara Abdullayeva
One film, two systems
Investigation of creation of Chinese filmmaker Zhangke Jia. The author analyzes creation of the director, his artistic systems and methods, genre and stylistic features of his film language. Special attention is paid to the analysis of the films by Zhangke Jia in the context of post-documentary cinema.
Zhangke Jia, post-documentary cinema, film language, artistic system, Chinese cinema

Zhangke Jia:
«My films may be watched without intertitles»
Interview by Anton Dolin.

Crowdfundig: every little helps
Round table talk.

Ivan Zasursky:
«Everybody knows everything about everybody»
After-effects of apparition of new media.
Conversed by Daniil Dondurei.
The conversation is devoted to discussion and analysis of actively processing media revolution and its possible consequences. Daniil Dondurei and Ivan Zasursy accentuate cultural, historical, philosophical and sociological aspects of the phenomenon, tied up with fast development of Internet and new media.
New media, media revolution, culture, history, consequences, Internet, sociology

Anna Kachkayeva
Image of mediafuture
Economics of impressions and multimedial content.
The author investigates techonologies of moulding of future, connected with development and integration into everyday life of various media and origin of new types of communication. The author considers main and principal characteristics of new media, and also investigates peculiarities of philosophy of digital future.
Future, media, communication, philosophy, digital technologies, everyday life

Irina Poluekhtova
Lying on a sofa: iPad + TV
TV in the epoch of new media.
The author considers TV in the context of changes brought in by digital technologies and new media appearing on their ground. Two aspects are specially treated: everyday life and business, where the changes, which take place under the influence of digital technologies and new media, forming new communicative condition, are most evident.
TV, digital technologies, new media, everyday life, business, communicative condition

Joel Chapron
Russians in France: the first hundred years
History of distribution of Russian and Soviet cinema in France.

Alena Alova
City of birds
A script.

Журнал издается при поддержке

Министерства культуры РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

16+

Журнал издается при поддержке:

Первого канала

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

компании «СТС Медиа»
(телеканал «Перец», телеканал СТС)

фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Левченко
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Шеф-редактор сайта www.kinoart.ru Евгений Майзель
Верстка Мария Зайцева
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
Секретарь редакции Анна Закревская
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

●

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 11.07.13. Подп. к печати 24.07.13
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75
Заказ 14777. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

●

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

●

«**Искусство кино**» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2013

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, О.АНДРЕЕВОЙ, Л.МАЛЮКОВОЙ, А.ПЛАХОВА, Н.СПУТНИЦКОЙ, Е.СТИШОВОЙ, И.СУКМАНОВА, К.ТАРХАНОВОЙ, Н.ЦЫРКУН И ДРУГИХ

В РУБРИКЕ ***«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»***
Как помочь национальному кино

В РУБРИКЕ ***«РЕПЕРТУАР»***
«Кинотавр»-2013

В РУБРИКЕ ***«КОММЕНТАРИИ»***
Нэнси Конди

В РУБРИКЕ ***«ИМЕНА»***
Александр Велединский

В РУБРИКЕ ***«РАЗБОРЫ»***
Герой-лузер в отечественном кино
Кино на телевидении: какие шансы?
Кино в кинотеатрах: ограничения в прокате

В РУБРИКЕ ***«ОПЫТ»***
«Кинотавр»-2013. Итоги питчинга

В РУБРИКЕ ***«ЧТЕНИЕ»***
Елена Королькова. Десять дней
Арсений Гончуков. От любви не умирают

2013